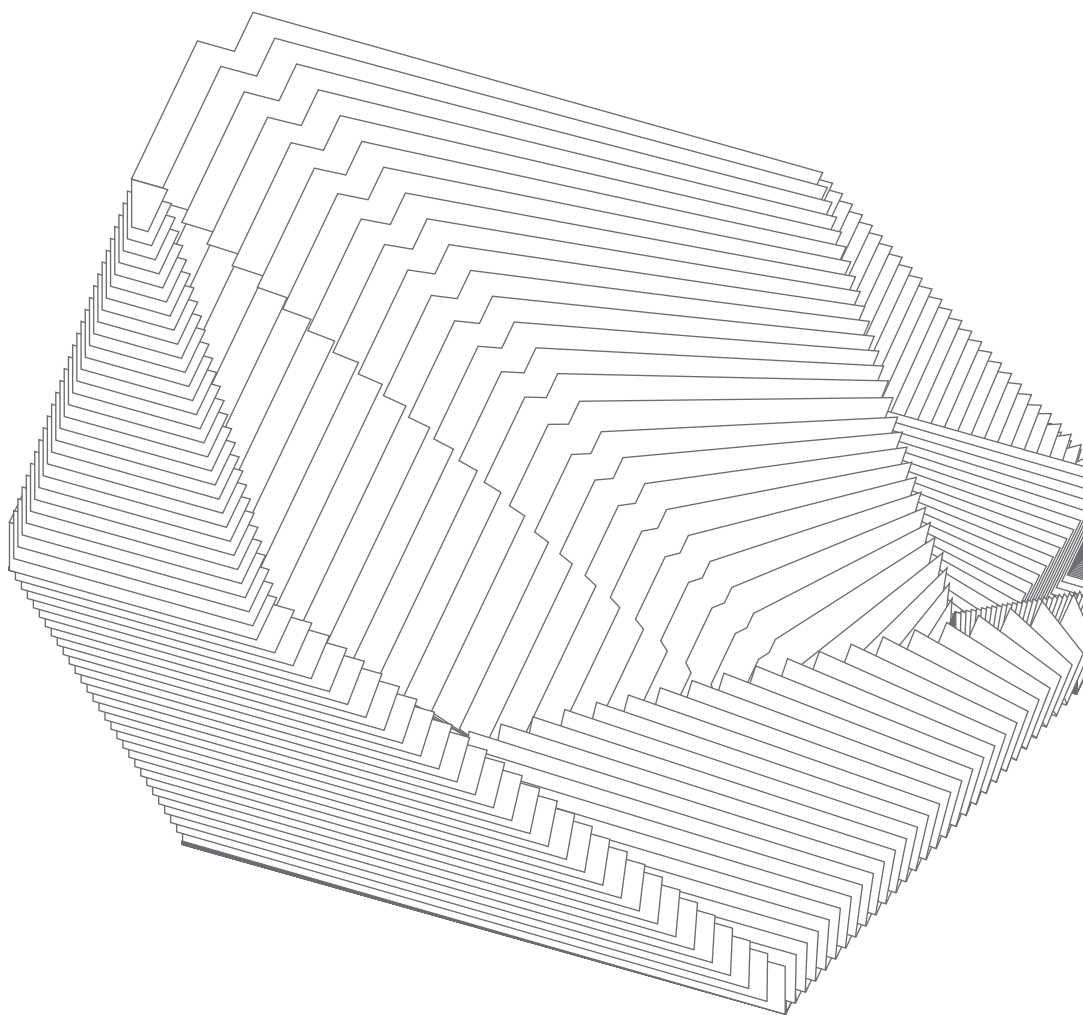


EXHIBITIONARY ACTS OF POLITICAL IMAGINATION

ACTE EXPOZIȚIONALE DE IMAGINAȚIE POLITICĂ

Edited by / Editori: Cătălin Gheorghe, Mick Wilson





Universitatea Națională de Arte
George Enescu
Iași

vector➤



UNIVERSITY OF
GOTHENBURG

P A R S E

A collaboration between / O colaborare între:

Vector, Universitatea Națională de Arte „George Enescu” Iași

www.vector.org.ro

PARSE (Platform for Artistic Research Sweden), Göteborgs universitet

www.parsejournal.com

Co-financed by the Administration of National Cultural Fund (Romania) and PARSE, Göteborgs universitet (Sweden)

PROIECT CO-FINANȚAT DE:



UNIVERSITY OF
GOTHENBURG

P A R S E

Co-published by: Editura Artes and ArtMonitor

Editura Artes

Universitatea Națională de Arte „George Enescu” Iași

ISBN: 978-606-547-238-9

ArtMonitor

Göteborgs universitet. Konstnärliga fakulteten

ArtMonitor. University of Gothenburg. Faculty of Fine, Applied and Performing Arts

ISBN (print): 978-91-985172-0-0

ISBN (pdf): 978-91-985172-1-7

Editors | Editori: Cătălin Gheorghe, Mick Wilson

Authors | Autori: Nick Aikens, Bassam El Baroni, Cosmin Costinaș, Galit Eilat, [Vasif Kortun and Merve Elveren], Maria Lactans, Carolina Rito, Marco Scotini, Simon Sheikh

Design: Lavinia German

Translations | Traduceri: Dana Bădulescu, Sorana Lupu, Dragoș Nedelcu, Cezara Popescu

Exhibitionary Acts of Political Imagination / Acte expoziționale de imaginație politică / edited by/editori: Cătălin Gheorghe, Mick Wilson -

Iași: Artes, 2021

Conține bibliografie

ISBN 978-606-547-238-9

I. Gheorghe, Cătălin (ed.)

II. Wilson, Mick (ed.)



Printed by: NX Print, Iași

21 RON

Series: Vector – critical research in context

Seria: Vector – cercetare critică în context

Exhibitionary Acts of Political Imagination

Acte expoziționale de imaginație politică

Edited by / Editori:

Cătălin Gheorghe, Mick Wilson

Jointly published by:

PARSE, University of Gothenburg, Sweden

Vector, "George Enescu" National University of the Arts in Iasi, Romania

through:

A Editura Artes

ArtMonitor

“Vector - critical research in context” is an experimental publication [intentionally left undefined] based on an open editorial concept, alternatively applied as “a book of artistic/curatorial research”, “a catalogue of critical art”, “an experimental artist’s edition”, “a critical reader” [...].

„Vector - cercetare critică în context” este o publicație experimentală [intenționat indefinită] bazată pe un concept editorial deschis, alternativ aplicat sub forma „unei cărți de cercetare artistică/curatorială”, „unui catalog de artă critică”, „unei ediții experimentale de artist”, „unei cărți cu texte critice” [...].

This book does not necessarily represents the position of the Administration of the National Cultural Fund (AFCN). AFCN is neither responsible of the project content or the way in which the project results may be used. These are entirely the responsibility of the grant beneficiary.

Această carte nu reprezintă în mod necesar poziția Administrației Fondului Cultural Național. AFCN nu este responsabilă de conținutul proiectului sau de modul în care rezultatele proiectului pot fi folosite. Acestea sunt în întregime responsabilitatea beneficiarului finanțării.

CONTENT / CUPRINS

Cătălin GHEORGHE and Mick WILSON

Exhibitionary Acts of Political Imagination. Introduction 7

Galit EILAT

The Transparent Museum through the Looking Glass 14

Vasif KORTUN and Merve ELVEREN

What Do We Do Now? 26

The space of the exhibition as a space of political potential 32

A Conversation with Cosmin COSTINAȘ

Marco SCOTINI

Not a Just Exhibition, but Just an Exhibition. The Case of *Disobedience Archive*..... 42

Nick AIKENS

Approaching Research-Exhibition Practices 54

Carolina RITO

Infrastructures of the Exhibitionary 70

Simon SHEIKH

The Problem is Not to Make *Political* Exhibitions but
to Make Exhibitions *Politically*! 80

Maria LACTANS

Post-Exhibitionary Ruminations: Summer of 2021 89

Bassam EL BARONI

Whither the Exhibition in the Age of Finance? Notes Towards a
Curatorial Practice of Leveraging..... 96

Cătălin GHEORGHE și Mick WILSON

Acte expoziționale de imaginație politică. Introducere..... 107

Galit EILAT

Muzeul transparent trecut prin oglindă 113

Vasif KORTUN și Merve ELVEREN

Ce facem acum?..... 121

Spațiul expozițional ca spațiu potențial politic..... 126

O conversație cu Cosmin COSTINAȘ

Marco SCOTINI

Nu o expoziție justă, ci doar o expoziție. Cazul *Disobedience Archive* 133

Nick AIKENS

Abordarea practicilor expozițiilor bazate pe cercetare 142

Carolina RITO

Infrastructuri ale expoziționarului 153

Simon SHEIKH

Problema nu este să faci expoziții *politice*, ci să faci
expoziții în mod *politic*! 162

Maria LACTANS

Reflecții post-expoziționare - vara lui 2021..... 169

Bassam EL BARONI

Expoziția în epoca financiară – încotro? Câteva note despre
o practică curatorială orientată spre obținerea unui avantaj..... 175

EXHIBITIONARY ACTS OF POLITICAL IMAGINATION. INTRODUCTION

Cătălin GHEORGHE and Mick WILSON

The art exhibition is the object of a wide range of critical explorations in contemporary practice and theory. Exhibition may be approached as a genre, as an apparatus and/or as a poetics (a process of worldmaking)¹ and there is a wide and growing literature on exhibition histories and on the exhibition as a site of enquiry where these different constructions are employed.² This volume seeks to add to the current wide range of scholarship, critique and curatorial experimentation that considers the affordances of exhibition. It seeks to do so with respect to the question of political imagination. Political imagination is intended here to suggest general operations of imagination in the realm of the political, and also the specific, more technical concept of the political imaginary.

This construction—"political imaginary"—can be found in several different disciplinary traditions. The term itself is a development based on the work of diverse social and political theorists such as C. Castoriadis (1975) *The Imaginary Institution of Society*; B. Anderson (1983) *Imagined Communities*; and C. Taylor (2003) *Modern Social Imaginaries*, that has found wide currency in a range of disciplines including political theory, geography, anthropology, area studies, cultural studies and contemporary art.³ The "imaginary" within this compound term refers not to imagination as unreality, but rather to imagination as a mode of reality-building. Discourses on the political imaginary draw variously on Kantian, phenomenological, psychoanalytical and Marxist traditions. The term's relative fluidity and breadth enable work from many different traditions to address the ways in which operations within the space of imagination, such as the construction of social collectivity, are part of the conditions of possibility for different forms of political agency and experience.

One of the most familiar usages of the term within the human sciences is in respect of the interpretation of the nation state as an "*imagined community*." Perhaps the most familiar example mobilized within the contemporary art field has been Mark Fisher's description of the political imaginary of "capitalist realism" as "the widespread sense that not only is capitalism the

[1] For a discussion of these different approaches see Catalin Gheorghe's recent essay *Farewell to Research, Welcome to Rescription*, a contribution to the (2021) *PARSE Journal* Issue "On the Question of Exhibition." url: <https://parsejournal.com/article/farewell-to-research-welcome-to-rescription/>

[2] See for example Tristan García, and Vincent Normand (eds.), *Theater, Garden, Bestiary: A Materialist History of Exhibitions*, Sternberg Press, 2019; *Afterall Books: Exhibition Histories Series*; Cristian Nae (ed.), *(In)visible Frames: Rhetorics and Experimental Exhibition Practices in Romanian Art Between 1965-1989*, IDEA Design & Print, Cluj-Napoca, 2019. See also: <https://exhibition.school/what-is-exhibition/>

[3] For example Manfred B. Steger, *The Rise of the Global Imaginary: Political Ideologies from the French Revolution to the Global War on Terror*, Oxford University Press, 2008; Alex Lubin, *Geographies of Liberation: The making of an Afro-Arab political*

only viable political and economic system, but also that it is now impossible even to imagine a coherent alternative to it.”⁴ Fisher describes the “capitalist realist” reduction of the political to the management of the economy and the relegation of the social to a relatively inconsequential externality.⁵ This indicates something of the fluidity of the construct, with its many slippages between social and political imaginaries, and such wide-ranging variants as geopolitical, spatial, racial, de/colonial and tourist imaginaries.

Arguably, the division of the lifeworld into discrete zones or spheres (of the social, the political, the economic, the cultural, the ethical and so forth) is precisely an example of the political imaginary at work in orchestrating and ordering shared visions of collective life. This imaginative work then undergirds the possibility of a whole range of collective projects from nation-building, profit-seeking, public health and ecological protection to internationalisation, unionisation and the mobilisation of forms of sexual and racial dissidence. Different formations of feminism, anti-colonialism, anti-globalisation, indigenous rights, for example, and the resistances to state and non-state terror, have proposed re-mapping the ontology of the lifeworld by radically challenging such divisions. The mapping of the boundaries between the political, the cultural, the economic, the social and so forth, is itself a dimension of the political imaginary. These cartographies of collective life have “real” effect in terms of delimiting what constitutes a meaningful political project and in framing a sense of what is possible. The unfolding of global pandemic has made clear to many, both the potency and the malleability of the imaginative ordering and re-ordering of collective existence.

The pandemic itself has unfolded in the wake of an increasing exposure to a “post-political” politics—variously construed as “post-democratic” or “post-representational” or “neoliberal” or “illiberal.” This appears to have established the widespread apprehension that politics as previously known is coming to an end, an ending that is part of a wider sense of many world-ending processes unfolding. Some commentators have argued that the ascendancy of neoliberalism in recent decades inaugurated a form of “inverted totalitarianism” manifested in politically demobilized societies and electoral disengagement (in contrast with the continuously mobilized societies characteristic of 20th Century totalitarian regimes.)⁶ Other critics have pointed to the ways in which unbounded economic domination and the rampant violence of dispossession have transformed social relations, producing new political desires that cannot find articulation within established paradigms of political participation.

New subjectivities and collectivities are seen to emerge where the fury of silenced narratives, and exclusions from power, transform into direct action and new forms of mobilization. The pervasive and multivalent desire to counter-act oligarchic elitist political decision-making has manifested in various counter-formations ranging from street protest and renewed forms of public assembly/occupation to emergent digital subcultural formations and online conspiracy cults. There has been a widespread renewal of ethno-nationalisms and of reactionary “kulturkampf” strategies seeking to augment a power-base founded upon social polarisation. While in a similar mode, and in the wake of Huntington’s inflammatory “clash of civilizations”

imaginary, University of North Carolina Press, 2014; and Niklas Bernsand and Barbara Törnquist-Plewa (eds.), *Cultural and Political Imaginaries in Putin’s Russia*, Brill, 2019.

[4] Mark Fisher, *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*, Zero Books, 2009. p. 2.

[5] Margaret Thatcher’s infamous pronouncement that “there’s no such thing as society. There are individual men and women and there are families” may be taken as emblematic of this neoliberal dogma. See Margaret Thatcher’s ‘Interview for “Woman’s Own” (“No Such Thing as Society”):’ <https://www.margaretthatcher.org/document/106689>

[6] “Inverted totalitarianism” is a term coined by Sheldon Wolin with specific reference to USAmerican political culture. He argues that: “Unlike the classic forms of totalitarianism, which openly boasted of their intentions to force their societies into a preconceived totality, inverted totalitarianism is not expressly conceptualized as an ideology or objectified in public policy. Typically it is furthered by power-holders and citizens who often seem unaware of the deeper consequences of their actions or inactions. There is a certain heedlessness, an inability to take seriously the extent to which a pattern of consequences may take shape without having been preconceived.” Sheldon Wolin, “Inverted Totalitarianism: A Preface”, *Kettering Review*, Fall, 2010. p. 31.

thesis,⁷ there has been an expansion of political scapegoating of various "suspect populations." However, the desire to oppose the totalising rule of the few, has also manifest in unfamiliar strategies and experimental forms of activism; in a renewal of revolutionary longings and visions of transformative social struggle; in new strategies and alliances in pursuit of global social justice; in calls for reparative modes of collective living responsive to crises of a planetary scale; and in political anticipations of the "not-yet" and even new millenarianism of a world to come after "the end of this world." In these conditions, the question of political imagination is both centralised and fundamentally contested.

[7] Samuel P. Huntington, "The Clash of Civilizations?", *Foreign Affairs*, vol. 72 no. 3, 1993. pp-22-49.

The neoliberal insistence on economic management as the paradigm of (post-political) politics has necessitated the renewal of political imagination precisely by seeming to evacuate the content of the political (e.g., the so-called TINA doctrine "There Is No Alternative" to neoliberal capital social relations). In abdicating the space of contention with planetary-wide crises, neoliberal "post-political" regimes have provoked a renewal of the question of collective imaginaries. Perhaps this is most forcefully evident in the violent mobilisation of sectarian and ethno-nationalist affinities and security imaginaries in many different and dispersed regimes, ranging from Modi's India to Orban's Hungary, from Bolsonaro's Brazil to Johnson's Britain, from Putin's Russian Federation to Erdoğan's Turkey, where rampant neoliberal expropriation is accompanied by exclusionary and jingoistic visions of political community. But it is also apparent in the various movements of the square and in various programmes of resistance to state terror.

The planetary phenomena of extractivism, climate change, intensified racialized and necropolitical violences, displacement/migration, austerity, economic dispossession, neo-colonialism, social polarisation, cyber-surveillance and pandemic cannot but demand the urgent renewal of political imaginaries. For some this renewal of the political imaginary is nothing short of the demand for a radical pluralisation of cosmologies, a multiplication of world-visions, and an ethics and practice of care that seeks imaginative modalities of pluriversal world-making.

The terms "imagination" and "imaginary" in themselves delimit a field of dissensus. On the one hand, there is the reduction of the discourse on imagination to innovation, creativity, and intellectual property value capture within neoliberal regimes of capital. On the other hand, there is the expansive account of imagination as the faculty of world-making and the enabler of all experience, as indicated above. Building upon this, there is the further elaboration of specifically counter-hegemonic imaginaries that propose themselves as the necessary condition for the making of worlds-in-common. In the description of imaginative processes and operations, there are a range of complex scenarios proposed: from the fictionalisation of productive imagination to the historical knowledges produced via "critical fabulation"; from the therapeutic use of emotional imagination to the explorative condition of strategic imagination in dealing with projected futures and hypothetical scenarios. In the mode of strategic imagination, the theme of political imagination may be recaptured within a capitalist realist framework so that there is no longer the demand for a creative politics of transformed social relations and redistribution, but simply a

re-inscription of individuation and the emancipatory condensations and dissipations epitomised in the question: "What may I (pragmatically) hope for?"

However, responding to the gaps in meaning and vision engendered by the post-political condition, there has also been a strategic emphasis on the idea and practice of "storytelling." In recent years, the will to envision transformative scenarios has produced demands for universal and unconditional basic income and a wide range of manifestoes that rehearse future/other worlds: communist, situationist, cosmist, accelerationist, xenofeminist, compositionalist, alter-modernist, Afrofuturist, Afropessimist, and decolonial. Within the contemporary art field, the terms, questions, processes and operations of the imaginary have provided the conditions of a wide swathe of curatorial research and exhibition-making projects. Here, the term "post-representational" points not only to the loss of confidence in representational political systems but also to the rejection of the politics of representation that was emblematic of an earlier moment of critical art practice.

This rethinking of the political, the representational, and the politics of representation within the strategies of the exhibitionary, has introduced new operational concepts and practical strategies. Aspects of this re-orientation include the renewed focus on epistemological operations and the invocation of knowledge production, research and enquiry as strategies and tasks of the curatorial and the exhibition. This reconstruction of protocols of enquiry within the processes of the curatorial and of the exhibitionary, also pivots on the question of the political imaginary. If the exhibition is seen as the realisation of an act of knowing otherwise, as an act of performative imagination, it can also be seen to function as a form of critique in relation to actuality. In this way too, it may be seen to operate variously as a form of resistance; as an act of protest; as a statement of interdependent-difference and relational-autonomy; and as a claim for things to be lived otherwise. Just as "imagination" and "the imaginary" may be seen to be contested terms, their operation in the spaces and protocols of the exhibition are also subject to dissensus. The question of exhibition and the question of the political imaginary intersect in a dynamic of curatorial enquiry that sets further questions in play.

The contributors to this volume have each added to these different dimensions of the question of exhibition and political imagination in a way that is rooted within ongoing practice and research. Rather than propose to our contributors that they adopt a remote/abstract vantage-point, or address the topics at hand within a "view from nowhere," we instead invited responses based on where the writers were currently located in their own work and concerns. This has been an important consideration. In framing the volume we have sought to combine and constellate different perspectives rooted in the ongoing and open-ended process of enquiry, rather than seek a series of glosses on the key terms proposed as framing devices. We are grateful to the contributors for their generous and open response to the invitation.

Galit Eilat opens the volume and begins to unpack the contested terms of imagination by bringing us “through the looking glass.” Through a cascade of citations and counter-citations, Eilat brings us beyond the demands of transparency, to the possibility of operating/being outside the colonality of power. In the following contribution, Vasif Kortun and Merve Elveren speak to a different play of the seen and unseen, situating their analysis within the changing cultural political regime of contemporary Turkey, and the radical illiberalisation of the state and civil society. They take the reader through some of the specific changes in the terms and conditions of critical exhibition-making practices, identifying an emergent skill for both life and practice, in the nuance and understanding of when to seek visibility and when to operate outside the terms of visibility, of knowing how to operate within the fractures and interstices of power’s structures. Framing his contribution within a different geopolitical imaginary, Cosmin Costinaş, in his dialogue with the editors for this volume, reflects on the work of Para Site in Hong Kong and developments within the wider region, and in doing so proposes a conception of exhibition that makes the relation of exhibition and political imaginary intrinsic, while also speaking to the multiple registers within which the practice of exhibition-making unfolds.

Marco Scotini opens by affirming this intrinsic relation of the exhibition and the political, and then proceeds to provide a detailed case study of the “Disobedience Archive” exhibition project, a traveling and expanding video library with “no defined shape and no fixed abode or owner” that considers the ways in which the experimental form and conditions of this project seek to operate within, and upon the political imaginary. Scotini also asks the reader to consider ongoing questions about the political agency of archival practices. Nick Aikens contribution follows on from this question of archival practice by addressing questions of research exhibition, and proposing to describe some different tendencies and trajectories within the inter-operation of practices of exhibition, research and the curatorial. Aikens argues for an increased attention to the material-spatial strategies at work in the dispersed field of research exhibition practices and epistemic politics. Staying with this question of research Carolina Rito invokes both the exhibition’s role within institutional maintenance of uneven power relations, and an expanded notion of the exhibitionary as a site of inquiry. Rito proposes that exhibition (as an epistemic arena of practice in which cultural meanings are both constituted and contested) may drive a transformation away from institutions structured within the colonial matrix of power toward institutions constituted by processes of inquiry within logics of decolonial and reparative justice.

Simon Sheikh also proposes something of a programmatic response to the question of the exhibition and the political, as announced in the title of his contribution: “The Problem Is Not to Make *Political* Exhibitions But to Make Exhibitions *Politically*!” In a carefully constructed and nuanced account of the operations of exhibition—resonating with Eilat’s and Kortun’s and Elveren’s considerations of the tricky operations of visibility and transparency, and converging with Rito’s and Eilat’s emphasis on delinking from the colonial matrix of power—Sheikh proposes the exhibition as entailing the establishment of “worldview” but in a way that is not properly accounted

for through the analyses and operations of representation, but that also operates through “presentation” and “depresentation.” The latter term is used by Sheikh to indicate omission, erasure, the hidden and the buried, and the orchestration of all representation upon such operations and conditions: “no world-view emerges out of nothingness, out of a blank slate, rather the future is built on the fragments of the past, both that which is acknowledged and celebrated, and that which is suppressed and obscured.” Sheikh also anchors this analysis within the concrete register of “making” exhibition and the relations of labour within the exhibition.

Maria Lactans (a pseudonym under which Ivana Bago, Antonia Majaca, and Jelena Vesić sign their contribution) proposes a different logic of exposition and disclosure with the intervention “Post-Exhibitionary Rumination: Summer of 2021,” a derive through both fantasies and imaginaries:

Giant flying condoms filled with the jaded art professionals. Containers overflowing with cheap thrills for cocaine infused collectors—or so she imagined it.

Actually, she had no clue how the part of the art world that operates around serious private cash worked.

Curatorial whispers—that intoxicating blend of childish enthusiasm and predatory ambition. When did she get so cynical, so immobilized?

Complementing this poetic-analytic of fantastical operations in the spaces of contemporary art, Bassam El Baroni pursues a similar analysis in a different expository mode. El Baroni builds upon the relationship between “the seemingly unopposed power of the fictitious in present-day capital” and what appears as the different speculative, fictive, and futuring practices within the expanded field of art, to identify what he terms as the “speculative paradox in the field of art.” This is the name given to the operations whereby the imaginative world-making propositions of the exhibition are dissociated from the “leveraging” required to actualise such speculation. El Baroni proposes that rather than simply producing a merely semiotic flourish, transformative social and political agency may be achieved by a set of organisational processes that move beyond “the inconsequentiality of the exhibition space.” This is not to abandon the political imagination of the exhibitionary space completely, but rather to bring it into a relationship with the practice of “leveraging” speculation. This last manoeuvre may partly be understood through contrasting it with the already-existing lucrative trade in fantasy.

Cătălin Gheorghe is a theoretician, curator and editor living in Iași (Romania), but travelling mostly in the deep non-spherical space of the Internet. As Associate Professor, he teaches *Theories and Practices of Artistic Research, Curatorial Studies and Practices*, and *Applicative Visual Studies* at “George Enescu” National University of the Arts in Iași. He is the editor of *Vector - critical research in context* publication series (that participated in *documenta 12* Magazines in Kassel), editing the books: *After the educational turn* (2017), *Post-photography* (co-editor Matei Bejenaru) (2015), *Critical Theories and Creative Practices of Research* (2014), *Exhibiting the 'Former East': Identity Politics and Curatorial Practices after 1989* (co-editor Cristian Nae) (2013), *Trial* (artist's book: Dan Acostioaei) (2012), *Exhibition as [micro]city* (2011), *Vector - critical research in context* (pilot edition, co-edited with Livia Pancu) (2010). He is also the curator of *Vector - studio for art practices and debates* (since 2007), which is a platform for critical research and art production based on the understanding of art as experimental journalism. He has given curatorial talks to a series of art schools and institutions in Northern, Southern, Western and Eastern Europe. His navigational interests are elaborated around critical artistic research, curatorial critical practices, art as experimental journalism, contemporary art (political) theories, xeno-spaces, xeno-practices, trans(ex)positions, post-capitalism [...]

Mick Wilson is an artist, educator and researcher based in Gothenburg and Dublin, and is currently Professor of Art at HDK-Valand, University of Gothenburg. He was previously a Fellow at BAK, basis voor actuele kunst, Utrecht, the Netherlands (2018/2019); Head of Valand Academy (2012-2018); Editor-in-chief PARSE Journal for Artistic Research (2015-2017); and founder Dean of the Graduate School of Creative Arts and Media, Ireland-GradCAM-(2008-2012). Co-edited volumes include: *Curating After the Global* (MIT Press, 2019) with P. O'Neill, L. Steeds and S. Sheikh; *Public Enquiries: PARK LEK and the Scandinavian Social Turn* (BDP, 2018) with G. Zachia et al; *How Institutions Think* (MIT Press, 2017) and *The Curatorial Conundrum* (MIT Press, 2016) both with P. O'Neill and L. Steeds; *Curating Research*, Open Editions/De Appel (2014); *Curating and the Educational Turn*, Open Editions/De Appel (2010) both with P. O'Neill; and *SHARE Handbook for Artistic Research Education*, ELIA (2013) with S. van Ruiten. Current research interests include questions of: political community with the dead; the political imaginaries of foodways; political imaginaries within curatorial practice / exhibitionary forms; and rhetorical form / method discourse in processes of knowledge conflict. Recent essays include: “White Mythologies and Epistemic Refusals: Teaching Artistic Research Through Institutional Conflict”, in R. Mateus-Berr & R. Jochum (eds.) *Teaching Artistic Research*, De Gruyter, 2020; “Living the Coming Death”, in M. Hlavajova and W. Maas (eds.) *BASICS #1: Propositions for Non-Fascist Living, Tentative and Urgent*, MIT Press, 2019; and “What Is to Be Done? Negations in the Political Imaginary of the Interregnum”, S. H. Madoff (ed.) *What about Activism?* Sternberg Press, 2019.

THE TRANSPARENT MUSEUM THROUGH THE LOOKING GLASS

Galit EILAT

Galit Eilat is an interdependent curator and writer resident in Amsterdam. She develops projects through which she examines the conditions that enable collective encounters and experiences. Pivotal within these is the process of acquiring knowledge through collective experiences, which begins with the belief that imagination is essential for empathy. In her projects and exhibitions, Eilat untangles the intertwined themes of political theology, the ethos of nationalism, sociological imagination, and the production of cultural and artistic myths. In 2018, Eilat founded the Meduza Foundation, a non-profit organisation devoted to bringing political and social issues to the forefront of artistic spheres. Previously, Eilat served as the inaugural artistic director of the Akademie der Künste der Welt, Cologne and as Research Curator at the Van Abbemuseum, Eindhoven. She founded the Israeli Center for Digital Art, where she served as director for over a decade, as well as co-founding several platforms such as: *Maarav*, an online arts and culture magazine; the *Mobile Archive*, an international travelling video art archive; and *Liminal Spaces*, a platform for joint action and dialogue between Palestinian and Israeli art practitioners. Eilat has curated and co-curated large-scale projects such as *VideoZone* International Video Art Biennial in Tel Aviv; the Polish Pavilion at the 54th Venice Biennale; the 32nd October Salon, Belgrade; and the 31st Sao Paulo Biennial, Brazil. She was the Keith Haring Fellow in Art and Activism at Bard College, New York in 2017-2018. Her international collaborations have included projects with gfkz | Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig; Beit Hatfutsot - the Museum of the Jewish People, Tel Aviv; Wyspa Institute of Art, Gdansk; Museum of Modern Art in Warsaw; National Gallery Kosovo; Kunsthhaus Bregenz; MG + MSUM Moderna Galerija Ljubljana; SALT, Istanbul; Malmö Konstmuseum; Serralves Museum, Porto; National Gallery of Art, Tirana and more.

Is there a recipe for imagination? This is one of the major questions faced by art teachers and scholars, and educators on the whole. In Hebrew (as in English and also other languages), the word denoting imagination, (dimyon - דמיון) is connected with the words, for image, (dimuy- דימוי) and figure, likeness, (dmut - דמות). Thus, when we engage with imagination, we engage with a copy (העתק) or ancient (עתיק), "copied from the past."

According to the Old Testament, the world's creation began: "And God said, Let us make man in our image, after our likeness" (Genesis 1: 26.) "In our image and likeness" implies that we are dealing with an already existing image. How can a reading of an image, an already-existing image, stimulate the imagination?¹ What conditions are necessary for likeness to open the doors of imagination?

The obvious conclusion (if we accept the idea that the imaginary is created from images in the broadest sense of the term, regardless of whether what the images represent exists or not) is that, the imagination includes the ability to represent what does not exist, but is not limited to it. This idea is radical in that it involves producing images of both existing and non-existent objects.

Imagination occupies a central role in the writing of the philosopher Cornelius Castoriadis. In his founding work *The Imaginary Institution of Society*,² Castoriadis argues that societies are not a product of historical necessity but the result of a new and radical idea of the world. All cultural frameworks (laws, nations, institutions, rituals, arts and gods) stem from this similarity and should not be explained only as a product of constraints or evolution. For example, he explains that the ancient Greeks believed that the world stems from chaos, whereas in Judaism, the world stems from the will of a rational entity, God. The Greeks, therefore, developed a system of direct democracy in which the laws were changed at times, according to the will of the people. Whereas monotheism is built on a theocratic system, man is in an eternal search for God's will.³

He argues that most thinkers before him ignored the importance of human imagination in the creation of a new society and regime, and this human ability is the one that distinguishes us from other species on earth. The

[1] Excerpt from a short text by the author for the *CookBook for Political Imagination*, Zachęta National Gallery of Art and Sternberg Press, 2011. The *CookBook for Political Imagination*, was published for the Polish Pavilion at the 54th International Art Exhibition in Venice, '... and Europe Will be Stunned,' a video installation by Yael Bartana. The *Cookbook* was not an exhibition catalogue but a manual of political instructions/recipes, covering a broad spectrum of themes—constitutions, legal solutions, elements of visual identity, food recipes, social advice, and guidance for members of the movement. Edited by Sebastian Cichocki and the author.

[2] First published in France as *L'Institution imaginaire de la société*, Seuil, 1975.

[3] "The Greek Polis and the Creation of Democracy", *Graduate Faculty Philosophy Journal*, vol. 9, no. 2. Fall, 1983.

radical imagination is the basis of different cultures and is the one which characterizes the differences between them.⁴

Kant's *Critique of the Power of Judgment* contributed to the recognition of the important role of the imagination. In the *Critique of Pure Reason*, the imagination is called to mediate between the empirical content of the sensual world and the "pure concepts" of understanding. When Kant explores the nature of human creativity in the "Critique of Aesthetic Judgment," the imagination reappears to "explain" the way in which human beings can negotiate new circumstances and produce original aesthetic ideas. The imagination, as a concept, is used by Kant repeatedly to draw the line between explanation and speculation. Castoriadis' view combines Aristotle with the Kantian insight that imagination is the transcendental faculty of synthesis par excellence in that it can unify the manifold into a single image. Therefore, imagination itself is radical because without imagination, there is no reality.

Benedict Anderson's *Imagined Communities* reshaped the study of nations and nationalities: he drew attention to the dynamic role of the imagination as a factor that organizes social and cultural perception, belonging, and solidarity. The influence of his book went beyond the study of nationalities and nationalism and contributed to the understanding of Sociological Imagination.⁵ For him, nationalism and national identity are creative inventions, through which we can understand the construction of the legal system of a state, a business corporation, credit, and rights or the notion of entitlement and supremacism, as the faculty of human imagination.

Anderson's book situates the roots of nationalism in Spanish colonial rule of Latin America. Later, he reviews the colonial contexts in Indonesia and examines the commonalities and differences across the colonial state and mind. Anderson's approach emphasizes the material conditions that shape culture and the institutions that strengthen it—from mass media, the education system, administrative regulations, and so forth. In later editions of his book, Anderson revisits his argument and focuses on three institutions of power that changed their form and function as the colonized zones entered the age of mechanical reproduction.⁶ "The census, the map, and the museum: together, they profoundly shaped how the colonial state imagined its dominion—the nature of the human beings it ruled, the geography of its domain, and the legitimacy of its ancestry."⁷

"No one has found a better metaphor for this frame of mind than the great Indonesian novelist Pramoedya Ananta Toer, who entitled the final volume of his tetralogy on the colonial period, *Rumah Kaca* (House of Glass)."⁸ Anderson compares House of Glass (greenhouse) with Bentham's Panopticon, an omni-visual structure that has the ability to survey everything in 360 degrees. The condition of its "visibility" is that everyone, everything, had a (serial) number. He argues that this imaginal order is the outcome of navigation, astronomy, horology, surveying, photography, and printing technologies.⁹ The image that came to my mind while reading these lines was the serial numbers imprinted on the bodies of the inmates in the Nazi transit and concentration camps and the numbers hung on the neck of the Yanomami during the first government census in Brazil.¹⁰

[4] Castoriadis, *The Imaginary Institution of Society* (trans. Kathleen Blamey), MIT Press, Cambridge, 1997. p. 319.

[5] Charles Wright Mills, *The Sociological Imagination*, Oxford University Press, 1959.

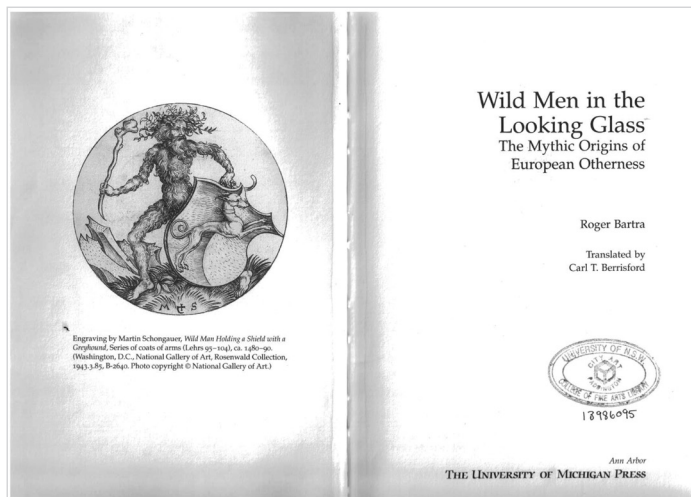
[6] Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, 2006.

[7] *Ibid.*

[8] *House of Glass* is the fourth and final novel in the *Buru Quartet* tetralogy by the Indonesian author Pramoedya Ananta Toer. The original Indonesian edition was published in 1988, and an English translation by Max Lane was published in 1997. The novel begins with Minke being exiled for five years as a consequence of criticizing the government in his newspaper. He is accompanied by Meneer (Jacques) Pangemanann, whom the Dutch colonial authorities then task to spy upon the dissident movement. See: [https://en.wikipedia.org/wiki/House_of_Glass_\(1988_novel\)](https://en.wikipedia.org/wiki/House_of_Glass_(1988_novel))

[9] Benedict Anderson, *op. cit.*

[10] Claudia Andujar, *Marcados*, Cosac Naify, 2009. The "Marcado Series," (1981-1983). The photograph was made by the photographer working with the Yanomami during the first government census. Courtesy Galeria Vermelho.



Copy from the book of Roger Bartra, "Wild Men in the Looking Glass: The Mythic Origins of European Otherness," Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995

In the essay *Through the Looking-Glass: Colonial Encounters of the First Kind*,¹¹ Jean and John Comaroff examine the initial confrontation between Tswana of South Africa and the white settlers, among whom were the non-conformists of the London and Wesleyan Methodist missionary societies. They trace an encounter in the moment when two different cultures intersect with each other. As much as colonialism was, and is, a dialectical movement, both the conditions of control and the conditions of reaction—the authoritarian state of mind of the ruler and the consciousness of the ruled—were there from the beginning.

The supremacy of the settlers was possible because of the mythology and methods they brought with them that determined the terms of engagement with the "savage," from the very first encounter. In addition to beads, knives, and tobacco, Christians chose glittering jewelry that reflected their perception of "primitive" greed, so the transformation of savage conceit through inner revelation was chosen. But what was the role of the hand mirror, an almost constant element in these opening ceremonies of encounter? The glass surprised those who saw it for the first time: it was a fairly inexpensive gift with maximum impact.

Long before the age of the modern empires, wild men inhabited the European imagination, argues Roger Bartra in his wonderful book *Wild Men in the Looking Glass*. Bartra explores the origin of the European wild man myth and flips the narrative on those who suggest that the primitive peoples "discovered" and colonized by European explorers are the ones who inspired the myth. Bartra shows that the wild man myth preceded and shaped European reactions to real peoples. He finds that the wild man underpins the notion of civilization on which much of Western identity is based. The man we recognize as "civilized" has not been able to modernize without the mirrored image of the wild man.

The symbolic value associated with the looking-glass and its capacity to reflect the self in European thought has been widely discussed.¹² Mumford notes that the evolution of the mirror as a household item among the bourgeoisie arose in parallel with the rise of the stream of consciousness,

[11] Jean Comaroff and John Comaroff, "Through the Looking-glass: Colonial Encounters of the First Kind", *Journal of Historical Sociology*, vol. 1, no. 1, March, 1988. pp. 6-32. ISSN 0952 -1909

[12] Moral values and the process of mirroring are embedded in the early modern as the main pillar of its foundation. "England's Looking Glass" was a common title for books and stage plays such as: Thomas Lodge and Robert Greene's *A Looking Glass for London and England* (c. 1590), an Elizabethan era play; Edmund Calamy the Elder's *England's Looking Glass* (1642); and Richard Graham Preston's *Angliae Speculum Morale: The Moral State of England, with the Several Aspects it Beareth to Virtue and Vice* (1670). https://en.wikipedia.org/wiki/England%27s_Looking_Glass

inner contemplation and the examination of the self as object: "...the isolation of the world from the self—the method of the physical sciences—and the isolation of the self from the world—the method of introspective biography...—were complementary phases of a single process."¹³

[13] Lewis Mumford, *Technics and Civilization*, Harcourt, Brace & co., 1934.

In a world lacking imagination, unimaginable things (can) happen

According to Lacan, the "I" is born when the gaze from the side sees that "this child is you." Lacan emphasizes that the language and importance of society in the socialization of individuals goes far beyond the idea of imagination as an individual force, as evidenced by the role played by the concept of imagination in his theory. But identification with the specific image is not just an experience of children: the ego itself is created through identification with such a specific image that the imaginary, together with the real and the symbolic, will constitute the human psyche.¹⁴

[14] While in the imagination the subject is permanently captured in his image, the symbolic order presents itself as the big other, the law, which is contrary to reality—and the latter is a kind of boundary concept to what cannot be symbolic and is therefore out of language. Chiara Bottici, Introduction. *The Politics of Imagination*, Birkbeck Law Press, 2011, p. 6.

It is tempting to summarize the history of modern imperialism as one developmental sequence from the polytheistic period, monotheism's invention, and cultural consciousness's development as a discourse on iconoclasm and iconophilia, law, morality, religious identity, geography, and demographic control. The glass mirror revolutionized science, art, and architecture but perhaps most of all, it shaped European perception.

[15] George Lakoff and Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, University of Chicago Press, 1980. p. 48.

The connection between science and modern empires is almost inextricable; the building of empire was a scientific project for the Europeans, while science is the colonizer's project. More than any other technological invention, the microscope and the telescope represent the colonial way of thinking—both built on the principle of mirroring, projecting, and reflection, both extended the human ability to see. Whereas the first allows us to see and follow a whole world of species that, without a magnifying lens, we had been unaware of, the second brings distant worlds closer to us and allows us a glimpse into what is beyond our reach and control (for now.) Both devices mark the user's position as the center, onto which the light converges or is reflected. Significantly, that eye was singular rather than the eye of binocular vision. It was conceived in the manner of a lone eye looking through a peephole at the scene in front of it. Such an eye was understood to be static, unblinking, and fixed, rather than dynamic.

"Holding a mirror to the soul" and many other metaphors reflect the ways in which we understand the world only by looking.

UNDERSTANDING IS SEEING; IDEAS ARE LIGHT SOURCES; DISCOURSE IS A LIGHT-MEDIUM

I see what you're saying. It looks different from my point of view. What is your outlook on that? I view it differently. Now I've got the whole picture. Let me point something out to you. That's an insightful idea. That was a brilliant remark. The argument is clear. It was a murky discussion. Could you elucidate your remarks? It's a transparent argument. The discussion was opaque.¹⁵

Metaphors and language in general, convey cultural and personal values. The process of converting indigenous consciousness into European unconsciousness “passed through the looking glass,” corresponds to the ways in which we understand metaphors today. Our conceptual system of metaphor, metonymy and mental imagery are defined by our perceptions, imagination, physical movement/motor activity, and culture. As Lakoff and Johnson write: “What is real for an individual as a member of a culture is a product both of his social reality and of how that shapes his experience of the physical world.”¹⁶ The issue with metaphors and language in general is that they convey cultural and personal values.

John Berger claims that Picasso suffered from a constant shortage of ideas for his paintings.¹⁷ Therefore, he always captures the moment, or what is in front of his eyes. Many of Picasso’s paintings present his immediate desires and needs, much like a toddler who demands immediate gratification. The only element that does not change in Picasso’s work is the constant preoccupation with his passions and possessions.¹⁸

Picasso’s magic mirror is the painting that reflects and confirms his very existence. When Picasso stands in front of the camera, painting on glass,¹⁹ even Picassos’ shadow should not shade the act of painting; the painting is about painting and not about the image it is creating. Picasso does not paint what is standing in front of him, nor does he paint his life: he painted what he possessed, as in a voodoo spell. The painting itself was an act of subjugation, and his signature marked what belongs to him, what is already capitulated to him.²⁰

“Picasso, the Moralizer” could be the subtitle of almost every book on Picasso over the past fifty years, bringing us over and over again to the message of art’s assurance about voluntarism, intentionality, and freedom, according to Rosalind Krauss. Picasso said that he has “... arrived at the point where the movement of my thought interests me more than my thought itself.”²¹ The passivity of this interest in the image or the subject of his paintings comes out in another remark, where he says, “I will open windows. I will get behind the canvas, and perhaps something will happen.” Rosalind Krauss reads Picasso’s metaphors as follows: The window will open, and something will happen before the eyes of the painter who is caught there, fascinated like the Wolf Man for whom the window opens onto that beyond where something takes place, as it displays for him the matrix-figure of a scene in which he will be, for the rest of his life, entrapped.²²

Picasso is considered the artist who represents the 20th century. (Is it possible that one painter dominates the representation of an entire century?) If so, what can we learn about the arts of our time, when an unimaginative artist epitomises the genius artist?

Don’t look at the jug, but at what’s inside it²³

The political imagination, the politics of imagination or images, social changes, and art in the service of the revolution all are empty gestures, which deal with form rather than content. How are exhibitionary acts

[16] *Ibid*, p. 146.

[17] John Berger, *The Success and Failure of Picasso*, Penguin Books, 1965.

[18] Roger Bartra, *Wild Men in the Looking-Glass: The Mythic Origins of European Otherness*, University of Michigan Press, 1995

[19] ‘Visit to Picasso’, a documentary by Paul Haesaert. 1949. <https://www.youtube.com/watch?v=cw8ebHn7YEA>

[20] Galit Eilat, “Good Museums Copy, Great Museums Steal”, video essay, 2021. url: <https://vimeo.com/569961256>

[21] Marie-Laure Bernadac, “Picasso, 1953-1973: la peinture comme modèle,” in *Le Dernier Picasso* (catalogue d’exposition, Musée National d’Art Moderne), Paris, 1988. p. 49.

[22] Rosalind Krauss, “The Im/Pulse To See”, in Hal Foster, *Vision and Visuality*, Dia Art Foundation, 1988, p. 74.

[23] *Mishnah, Nezikin, Avot*, 2:4.

supposed to generate political imagination? Does a political imagination lead to a political act? Does an imaginary exhibition lead to a political act? The danger is to end with an imagined exhibition as a political act. Therefore, one should ask what image evokes political imagination? Or maybe it is the exhibition itself that sparks imagination? Perhaps sparking people's imagination does not need exhibitionary gestures because images are not necessarily retinal but mental? An exhibition is a place where people look at things, and people look at people looking at things. The potentiality of an exhibition to propose social change is as a ceremony / a ritual of going to an exhibition: What is exhibited precedes the exhibitionary acts.

How did a neuroscientist approach the art world? In "The science of art: A neurological theory of aesthetic experience," V. S. Ramachandran and William Hirstein present a theory of the human artistic experience and the neural mechanisms that mediate it.²⁴

Their approach to art in the article is to make a list of all those features of images that people usually find attractive. They ask, if there is a common pattern that underlies different traits, and if so, why is this pattern pleasing to us? What is the value of survival, if any, of art? They suggest that artists have consciously or unconsciously used certain rules or principles to activate the visual areas of the brain.

One example they give is of a seagull chick begging for food by pecking at its mother's beak. Surprisingly, it will pierce with the same vigor at a disembodied beak without a mother attached or even a brown stick with a red dot at its tip (the seagull beak has a vivid red spot near the tip). The stick with the red dot is an example of a "releasing stimulus" or a "trigger feature," since in terms of the chick's visual system this stimulus is as good as any mother bird. What was even more remarkable, however, was Tinbergen's discovery (Tinbergen, 1954) that a very thin, long brown stick, with three red stripes at its end, was even more effective at triggering pecks than the original, although it did not look like it.

If herring-gulls had an art gallery, they would hang a large stick with three red stripes on the wall; they would worship it, pay millions of dollars for it, they would call it a Picasso, but would not understand why they are mesmerized by this thing even though it doesn't resemble anything.²⁵

Professor Amir Amedi has succeeded in enabling blind people to use sounds to see and in allowing the hearing-impaired to hear by means of their fingers. He found out that blind people who have never seen can see without any visual stimulus, and that he can help them see with the help of sounds. Amedi shows that natural sounds can be decoded successfully in early visual cortex areas of congenitally blind individuals. Therefore, neither visual experience nor visual imagery is necessary to transfer sound-related information to the early visual cortex.²⁶

The mirror rendered the savage as ugly, prone to being stupid, greedy, impulsive and thus needing to be ruled and controlled. It is still used against the marginalized, the poor, and the misbehaved, creating folk devil stereotypes and social outcasts. The core principles of museums as a mirror

[24] V. S. Ramachandran and William Hirstein, "The science of art: A neurological theory of aesthetic experience", in *Journal of Consciousness Studies*, 6, No. 6-7, 1999, pp. 15-51.

[25] V. S. Ramachandran, *A brief tour of human consciousness: From impostor poodles to purple numbers*. Pi Press, an imprint of Pearson Technology Group, 2004. p. 47.

[26] "Seeing with the ears wakes up the visual brain." url: <https://www.brainvisionrehab.com/braintech-projects>

of society or the place where society recognizes itself as such, the place where our image as a community is constructed, seems false. Given the intense institutional discourse of recent decades and the many initiatives for self-reflection that museums have taken on today, making the white cube a symbol of equality, diversity, and justice: all these effects quite a distortion. Perhaps the opposite is true. Museums were created to represent and disseminate the canon of the cultural elite and its norms. Today, museums successfully protect the heritage of white male supremacists. The diverse and emancipated values that museums pretend to discuss with their publics do not reflect the system that manages and curates them.

A discussion between several museum directors published by UNESCO in 1972, entitled "The Problems of the museum of contemporary art in the West" includes the assertion that:

One of the main problems of museums today is to succeed in avoiding the influence of an authoritative museum culture, determined solely by one man. The need to replace the one-person system is obvious everywhere, although all dynamic museums of modern art have so far been due to individual initiative. In order to break with eighteenth- and nineteenth-century structures, even the team system should also be replaced by a participation of the public.²⁷

The unprecedented proliferation of museums of contemporary art has grown through institutional advocacy and participatory strategies. In contrast to the authoritarian museum, such institutions hold the aura of cultural diversity, inclusion through increasing public programmes, public, civic engagement, and gestures of hospitality framed with egalitarian rhetoric. Inclusion generally appears to be interpreted as focusing on vulnerable groups in society. However, it is difficult (or inconvenient) to point out which groups are vulnerable or "underprivileged." Taken together, this is a motley crew, which includes visitors with a migration background as well as visitors with mobility difficulties, visually impaired, the elderly, or visitors suffering from aphasia or dementia.

Nobody can oppose the ongoing promotion of inclusion, and programmes for under-represented audiences will certainly remove barriers, but perhaps museums should obey less strictly what subsidy funding conditions dictate. In the long run, a reflection should take place on whether the further division of public groups according to identity, ethnicity, gender, or physical characteristics is appropriate. The danger of this approach could lead to a clear-cut distinction between the "normal" and the rest. Currently, anyone who deviates from the norm seems to be given a label. Moreover, emphasizing differences can foster exclusion and tends to overlook the cross-group potential of culture. I will not enter into the reasons why museums are developing programmes for vulnerable visitors. Yet, it is worth noting that investigation of neural plasticity, degeneracy, and the mirror neuron system is an attempt in activating the imagination in visually and hearing impaired people and to explore how the hidden doors between the senses can be used to rehabilitate both people who, for example, were born blind or deaf and people with brain damage from a stroke or an accident.²⁸

[27] Pierre Gaudibert et al., "Exchange of views of a group of experts", in *Problems of the museum of contemporary art in the West*, Museum, vol. XXIV, no. 1, 1972. p. 7. In addition to Gaudibert, the expert panel consisted of Pontus Hultén, Michael Custow, Jean Leymarie, François Mathey, Georges Henri Rivière, Harald Szeemann, and Eduard de Wilde. url: <https://www.scribd.com/document/363736666/Problems-of-the-Museum-of-Contemporary-Art-in-the-West>

[28] <https://www.haaretz.com/israel-news/MAGAZINE-the-israeli-scientist-who-is-trying-to-hack-the-brain-to-create-super-senses-1.9256296>

The museum's diversity and inclusion do not reach beyond the exhibition space, and the power to decide what will be shown and which artist will be collected stays in the same hands. If we are seeking a change, we need to be ready to change, which means that it will not be the same as before. Diversity, refugees, LGBTQIA+ are part of the core of many museums' rhetoric. What does it do for the visitors? Particularly for the visitors for whom such demographics or communities are not a part of their lives? How does the museum or the exhibition space render the public conscience? How does the museum or the exhibition space endorse the visitor's imagination?

[29] In conversation with the author.

Can we imagine how museums might transform into public libraries?

The Albanian National Gallery of Art was founded in 1954. Twenty years later, in (1974), with 350 objects in the collection, the museum moved to its current location, on the "Space of the Nation" boulevard. The National Gallery, designed as a modern pavilion the International Style, plays a role in museum architecture by offering a volume of space, regularity, and flexibility, which provides an open exhibition viewing experience. In this spirit, the gallery halls have been designed to display in an open and flexible programme that does not limit visitors to a single viewing route.

The Open Archive is a radical presentation of the Albanian National Gallery of Art's permanent collection, where 38.5% of the collection is on display. Today, the collection of the National Gallery contains over 5,000 objects. The collection includes works from the 50s, social realism is the dominant style, a heritage from Enver Hoxha's regime (1940-1988), in addition, the collection contains international contemporary art.

Since the opening date, more and more objects have been added to the display. Unlike a collection of exhibits that offers a new perspective, historical readings of the collection, or the display of the new purchases, "Open Archive" strives to display the entire collection, and the only significant change in the display is the placement of works in ever-changing compositions. In conversation Erzen Shkololli, who has served as the gallery's director since 2018, said that when he came to run the museum, a large part of the exhibition space was surrounded by temporary walls, some of which were improvised and used for the gallery's collection.²⁹ The opening of the storage spaces, some of which have not been opened for years, and bringing the museum architecture back to its original design, was like opening a Pandora's box of unconsciousness to shed light on what has been buried, forgotten, and neglected over the years. Approximately 500 square meters of storage space has been transformed into exhibition space in 2018-2021.

Exhibiting artworks created during Albania's dictatorship period together with artworks created before or after this period has attracted criticism and angered some, but the gallery has turned into a place where audiences can meet history and the present without curatorial mediation, exhibition texts, or instructions, leaving visitors to observe remnants of the past and make their own conclusions. The Open Archive is the antibody working



"Open Archive," National Gallery
of Arts, Tirana, 2020/21,
installation view.
Photo: Ylli Bala. Courtesy of
National Gallery of Arts, Tirana



against the museum rhetoric that promotes democracy, diversity, plurality. A rhetoric that is used at the same time that gatekeepers run the system, gatekeepers who decide who will be remembered and who will not be remembered, what to preserve and what to erase. Tirana's "Open Archive" brings the collection to light as forensic evidence for the public to judge what to remember and what not, what to keep and what to erase.

As a public entity, the functions of which include the preservation of material heritage and the amassing of a collection that reflects both the present and past(s) through which a given society operates, the art museum exercises a certain authority—the authority to elevate selective narratives to the status of history. The museum, not only the artistic variety, is charged with curating collective (national/global) memory. The art museum's collection inscribes history with each acquisition, as well as the parameters through which the future will be comprehended.

Such authority risks operating as an extension of the systematic negation of minor perspectives, provoking the question of how the museum can exercise practices of de-coloniality, mutuality, and de-canonization while still protecting the status quo of authorship and ownership? How are art institutions positioned within the colonial matrix? When museums declare an ethos of inclusion, we must turn a critical eye toward what is performed through this declaration. The declaration does not relinquish the museum's authorship but instead extends its territory. It sanctions inclusion, governed on its terms.

"Tirana Patience," National
Gallery of Arts, Tirana,
2019/21, installation view.
Photo: Majlinda Hoxha.
Courtesy of National Gallery
of Arts, Tirana





"Tirana Patience," National Gallery of Arts, Tirana, 2019/21, installation view. Photo: Majlinda Hoxha. Courtesy of National Gallery of Arts, Tirana

Coloniality, as the Peruvian sociologist Anibal Quijano has described, is the "matrix of power that produces racial and gender hierarchies on the global and local level."³⁰ The potential for an alternative modality of institutional practice arises from traditions of bibliothecography and public archiving. The librarian, unlike the historian, does not seek to narrate or otherwise form contours in the past landscape. Rather, the librarian and the archivist are tasked with collecting all documents with which the public may comprehend their cartography and representational choreography. But, however, first, we need to be able to imagine this. Can we see how museums might transform into libraries?

[30] Anibal Quijano, "Coloniality and modernity/ rationality", in *Cultural Studies*, 2007; 178:168-178.

WHAT DO WE DO NOW?

Vasif KORTUN and Merve ELVEREN

Vasif Kortun is a curator, writer and teacher in the field of visual art, its institutions, spatial practices and is a research & curatorial consultant to Mathaf: Arab Museum of Modern Art in Doha. He was the founding director of Research & Programmes at SALT, an interdisciplinary cultural institution based in Turkey where he led 68 exhibitions, 1,450 public programmes and published 17 e-books, five print publications, and expanded SALT's library & archive to 1,800,000 digital objects and 100,000 publications. A recipient of the Award for Curatorial Excellence from Bard College, Kortun was the founding director of the Platform Garanti Contemporary Art Center, İstanbul, Proje4L, İstanbul Museum of Contemporary Art and the Museum of the Center for Curatorial Studies, Bard College. Kortun has co-curated the Taipei Biennale (2008) with ManRay Hsu, 9th International Istanbul Biennial (2005) with Charles Esche and was one of the co-curators of the 24th São Paulo Biennial (1998). He was the director and chief curator of the 3rd International Istanbul Biennial (1992). Kortun also curated the UAE Pavilion for the Venice Biennale (2011), the Turkish Pavilion for the São Paulo Biennale (1994 and 1998) and the Venice Biennale in (2007). Kortun has served on many juries such as the Turner Prize, Velasquez Prize, Belvedere award, and on the juries of biennials such as Venice and Gwangju. He serves as a board member at the Foundation for Art Initiatives, SALT, The Museum of Contemporary Art in Antwerp, and Dokufest Film Festival in Prizren, Kosovo.

Merve Elveren is a curator based in Istanbul, Turkey. With an emphasis on the social and cultural landscape of the 1980s and 1990s in Turkey, her research-based curatorial practice examines critical discussions and new institutional formations around shifting political urgencies. Between August 2011 and September 2018, Elveren was part of the founding team of Research & Programmes at SALT, an interdisciplinary cultural institution based in Istanbul and Ankara with innovative programmess for research and experimental thinking. Some of her projects realized at SALT include *A Promised Exhibition—Gülsün Karamustafa* (co-curated with Duygu Demir, 2013), *How did we get here* (2015), *Continuity Error—Aydan Murtezaoğlu and Bülent Şangar* (2018). *Hyperallergic* selected *How did we get here* as one of the best 20 exhibitions in the world in 2015. Between 2018-2019, Elveren initiated an independent group of women art professionals in order to organize temporary exhibitions and public events for the benefit of the Women's Library and Information Centre Foundation, founded in 1990. Elveren is the curator of the Guest Programme titled *Little did they know* of the 39th EVA International, 2020-2010; and she is also the co-editor of *Cengiz Çekil: 21.08.1945-10.11.2015* published by SALT in 2020. In 2018 she was the recipient of the Independent Vision Award for Curatorial Achievement, awarded by Independent Curators International, New York.

Thinking about the past

2015 was a year full of uncertainty: In the aftermath of the June general elections, the Justice and Development Party (AKP) lost the majority, and the pro-Kurdish Peoples' Democratic Party (HDP) entered the parliament; after unsuccessful attempts in forming a coalition, the president called for new elections; continuing turmoil set the stage between the June and November elections with human rights violations, investigations, detentions, arrests, assassinations, and bombings; the Resolution Process (Kurdish-Turkish peace process) which had been going on for two years was terminated irrevocably. In the public space, security forces brutally attacked Istanbul Pride which thousands have celebrated since 2003; attempted rape and murder of Özgecan Aslan sparked mass demonstrations to raise awareness of the increasing femicides and violence against women;¹ the community of Cerattepe, in Northeastern Turkey, started protesting against approval of a gold mine construction. The year was charged with emotions and resentments, as well as growing uncertainty about the future. After six years, the conditions are even more overwhelming. As despotism unfolded, debilitating civil society and diminishing personal freedoms, the dissolution of society became almost tangible.

The cultural institutions, and the actors of the contemporary art ecosystem, received their share of this insecure climate. A hefty segment of academics and cultural producers left Turkey. Those that stayed found themselves slowly but unavoidably drawn to the ongoing dissolution. On the one hand, they sought to maintain their critical programmes; on the other, they tried not to be drowned by the unpredictable and ever-changing political environment. They were caught between the desire to protect their institutions, and turning a deaf ear to the arbitrary use of power and total alignment of the juridical system with it. In this schizophrenic climate, institutions like SALT were trying to respond to the local context and embed the ongoing discussions in their programmes.

In the early fall of 2015—two months after the June elections—SALT opened two exhibitions at its Beyoğlu space. The ground floor housed "Lost Shadows," the one-person presentation of Vahap Avşar, which comprised fifty images from AND, a local postcard publisher. From the beginning of the late 1970s

[1] On July 1, 2021, Turkey left the Istanbul Convention. The Istanbul Convention, officially known as "Council of Europe Convention on Preventing and Combating Violence against Women and Domestic Violence," was open to signature on May 11, 2011 and Turkey was the first country to sign it.

AND sent photographers to different parts of Anatolia to document the streets, squares, buildings, and the region's distinctive geography with the intention to use these on postcards and posters. For "Lost Shadows," Avşar selected images that were never printed and therefore had never been circulated. These photographs revealed unexpected moments, things that are not supposed to be in the frame, as well as inimitable poses, allowing them to unfold utterly different stories. The other exhibition, "How did we get here," hosted in the upper floors of SALT Beyoğlu, continued to explore issues of representation that "Lost Shadows" raised. Through periodicals, videos, films, photographs, objects, documentaries, infographics, and artworks of the period, the exhibition focused on different forms of civic opposition, resistance, and democratization attempts that surfaced in the authoritarian yet formative years following the September 12, 1980 coup d'état. By the late fall of the same year—a few weeks after the November 1 general elections in which AKP returned to power with a majority—SALT Beyoğlu was closed down by the authorities with the pretext of building code violations.

The same year, researcher and curator Marianna Hovhannisyan was a resident researcher in the context of Hrant Dink Foundation's research exchange between Armenia and Turkey, and was working on SALT Research's Archive of the American Board of Commissioners for Foreign Missions.² SALT invited Hovhannisyan, at the end of her residency, to curate an exhibition about the Museum of Anatolia College, the first natural history museum, developed as a result of the college's mission with an inventory of 7,000 specimens. During the Aghed, Great Catastrophe of 1915, the Anatolia College was destroyed, and its Armenian and Greek staff unaccounted for.³ The exhibition, "Empty Fields," which opened in April 2016 at SALT Galata, explored the void between the archival metadata and persons, images, and objects, temporarily suspended in an orphan status. The erasure of physical bodies, objects, and buildings, to which new significances, functions, and services were ascribed in the aftermath, made the archiving work inconsolable. The curator of the Museum of Anatolia College, Prof. Johannes Jacob Manissadjian, wrote, in 1917 after he was released by the authorities: "The universal war put a stop to all scientific work, except the continuation of arranging, labeling and cataloguing the specimens."⁴ His life was spared apparently because his mother was German, and Germany was the Ottoman State's ally in World War I.

We opened and closed these projects at the planned dates, and we did not encounter any criticism about the exhibited works and the archival materials. We knew quite well that the exhibitions "How did we get here" and "Lost Shadows" directly and unequivocally connected the threads to the contemporary moment, suggesting a plurality of pathways or multi-versal perspectives. However, we did not expect any repercussions from the authorities, as the exhibitions were delivered in a way that was open to interpretations and could not be discredited or criminalized. The official response was not undisguised. In late 2016, Turkey decided to pull out of the E.U.'s Creative Europe Programme after unsuccessfully seeking the defunding of Germany's Dresdner Sinfoniker orchestra's project, entitled Aghet and dedicated to 1915. The e-publication *Empty Fields*, which was aimed to be ready after the exhibition, was completed but never published and is not likely to come out from the institution.

[2] The American Board of Commissioners for Foreign Missions (ABCFM) was a Protestant agency founded in the United States in 1810 with the aim of sending missionaries abroad for religious and altruistic work. The first missionaries of ABCFM's Turkish office Amerikan Board Heyeti (ABH) arrived in İzmir in 1820. Up until 2010, when ABH closed permanently, ABCFM and its successors pursued education, health, and publishing work in Turkey and the surrounding regions. The archive consists mainly of administrative records that were held by ABH at its headquarters in Istanbul. Url: <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/1>

[3] The term *Aghed*—"The Great Catastrophe"—is used here in reference to the Armenian Genocide.

[4] *Empty Fields* exhibition pamphlet, 2016. Url: https://saltonline.org/media/files/empty-fields_exhibition-pamphlet-1.pdf

Here we are, more than a century after the violent historical period of the Aghed, four decades after the tumultuous late 1970s and 1980s, in the same geography, and within a mercilessly similar script; discussing openness and closedness, opacity and transparency, innocuous scientific and research-based work. Without having a clear sense of what tomorrow will look like, it is difficult now to perceive “exhibition-making” as a critical practice and an attempt to respond. Instead, the exhibition waits for other, more acquiescent days, that come after the event fades out of memory and loses its urgency.

[5] Url: <https://www.anadolukultur.org/EN/35-announcements/1290-information-note-on-the-lawsuit-created-for-anadolukultur/>

Exhibition-making

The conditions of each context, politically and publicly, vary widely. There is no international body, no brigades that come to its protection when an institution and its actors are under duress or threat. International petitions and campaigns have no effect, at best, and can even put institutions in more harm’s way. Discredited as the “enemy within” and supported by “suspicious” outside powers as agents of “foreign” agendas, institutions endure the heroics of the petitions by those who do no more than sign an electronic form. The sense of isolation, while being connected to the world, is very real and concrete. These pressures on institutions are taking place all over the globe, so much so, that it seems impossible for any potential support structure to converge on one incident and have real impact. In such a grim ecology, are there other alternatives from “postponing critique” to wait for things to sort themselves out; or bracing for other possibilities, such as relying on constituencies and communities of solidarity to see each other through these dark days? Perhaps one could have a few more options and alternatives in those contexts where the local/city rule is more favorable, acting in dissonance with central governments, or where one has the support of the wider society. But, this, alas, is not the case in Turkey.

Since the 1980s, arts and culture have been supported mainly by private companies, and they are becoming institutions of scale and sophistication for which the state institutions are no match. Business, as such, is completely at the mercy of the government and autocracy. Any friction perceived as a threat to the status quo creates unfavourable conditions for a company to compete in the marketplace. Moreover, most cultural institutions are set up as commercial enterprises and this has been a reliable model to keep the state from interfering in their operations. Today, this structure is also at risk, as such cultural institutions are subject to legal action by the government on the accusation that they conduct their “activities without profit, similar to associations and foundations.” The ongoing lawsuit of Anadolu Kültür is a recent example.⁵ Therefore, there is no ideal and general model that can provide an angle to speak from.

A kunsthalle type institution, that is more or less producing exhibitions and public programmes, is different from an institution that offers similar programmes but is fundamentally based upon the archives and collections it safeguards. Especially if the archives and collections bear witness to different interpretations of history, the risk for institutional collapse is much

greater and more urgent. You do not only lose the current moment, but you also lose the future. When the government halted the activities of Şehir University⁶ in İstanbul—due to changing power relations within the AKP—and incorporated it into Marmara University in 2020, Şehir’s amazing online archives were shut down. The closure of the university was political, but the academic and cultural fallout will prove to be even more catastrophic.

Whether it is a public or a private institution, programming for preferred audiences—embodying the same concerns, and speaking to the converted in a language that both institution and audience already share—contributes further, intentionally or not, to the polarization of society. It is irresponsible to make bold claims about the political weight of exhibitions from within a void. In that respect, while exhibitions such as SALT’s did have social gravitas in the flux years of 2013-2015, and although they did not address the converted nor belittle their audiences, they also became impossible to make during the state of emergency that followed the failed *coup d’état* in 2016. When the emergency was lifted two years later, the executive presidency model in Turkey had already given the president sweeping powers to suppress any dissent.

When will it become possible again? Does the exhibition surrender its urgency if the conditions are no longer urgent? What do we expect from a museum? An exhibitionary institution that claims some rectitude? If we start from a position of public service, the answer is simple: we expect an institution to make the best argument possible and provide the tools for people so that they make their own decisions with prudence. Unfortunately, we are at a time in history where even such naïve and decent approaches will cause disturbance. The question is, if there is no institution remaining, who will pick up the remains? We are not making a case for protecting institutions at any expense, but essentially, their role as good public tools—especially in contexts like Turkey where state institutions are under heavy regulation—continues to be important. But then the question is: if these institutions lose their criticality and position, how can we assess their credibility? And can they still propose new survival tactics?

Self-censorship in times of crises

In 2015 and 2016, before the coup attempt, we considered archival exhibitions as safe ground. The documents, photographs, maps, personal notes, and other materials were witnesses and testimonies of the unresolved and unanswered historical moments. These exhibitions were not about reconciliation or unmaking of history—terms which are problematic for practical and ethical reasons—but rather they were about the institution’s responsibility to society. For us, the “past” was a valuable tool to ask questions around overlooked histories and a useful vehicle to address shared concerns. Of course, there were red lines, interventions, warnings, and pressures: the local context was not favorable. However, at the time, we were also very much aware of what would be considered sensitive and disputable; therefore, we continued confidently in our comfort zone without falling into self-censorship.

[6] Şehir University was established in 2008 in İstanbul by the Foundation for Sciences and Arts (BISAV), whose founders included Ahmet Davutoğlu. Davutoğlu was one of the founders of AKP, and served as the Prime Minister between 2014-2016. In 2016, Davutoğlu announced his resignation.

As the situation became more dire, the line between the past, present, and future became completely blurred. The past, as much as the future, is at stake. Taking a critical stance towards the government's present and future policies could easily result in defamation and being targeted, while looking at the past is no longer a safe space. What is more intimidating than power is the arbitrariness of the ways in which it is used. In such circumstances, contrary to its familiar negative connotations, self-censorship holds the potential to be a strategic tool to continue working.

[7] Url: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/self-censorship>

When projects are on hold indefinitely; when sponsors ask for exhibition materials and works to be removed; when programmes are heavily monitored by undercover police, informants and bots; and when the artists, academics, writers, activists, and researchers that we exchange ideas with are black-listed, sued, and/or let go of their jobs; when social media posts are controlled and many cases used as incriminating evidence; then redefining self-censorship becomes necessary. That is not to say we are deferring critical exhibition-making or abandoning the institutions, and withdrawing from the public sphere to wait until better days. On the contrary, self-censorship can offer a recipe to reconstruct our language, communication strategies, exhibition-making tools, and even provide new terrains of operation. Self-censorship has its problems and requires a thorough rethink. Today, we are neither in a position to recommend long-term solutions, nor play heroism and risk our colleagues and constituents. What we need is to find temporary and immediate solutions to survive today's conditions.

Self-censorship is defined as "the act or action of refraining from expressing something (such as a thought, point of view, or belief) that others could deem objectionable."⁷ It can also mean becoming familiar with the context, recognizing the risks, and acting accordingly. It does not imply being on the safe-side but rather moving the institution into a safe place. Instead of putting a hold on the critical programmes, we can strategize. Does the outcome of critical programmes have to be just exhibitions? If not, then can public programmes, publications, closed meetings—which are under the radar—replace the exhibition format? If the answer is "yes," can we rethink the presentation of the materials and works? Or move the exhibitions to places with similar political contexts to prevent isolation and start a structural alliance? Instead of communicating all the programmes and activities, can we be more selective? Can opacity offer a way out? We don't have ready answers to these questions. However, over the past six years, we've tested different survival modes in our personal lives: We very well know how to maneuver between the cracks and understand when to be visible and invisible. Critical exhibition-making is no different.

THE SPACE OF THE EXHIBITION AS A SPACE OF POLITICAL POTENTIAL

A Conversation with Cosmin COSTINAȘ

Cosmin Costinaș (b. 1982, Satu Mare, Romania) is the Executive Director/Curator of Para Site, Hong Kong since 2011, and Artistic Director of Kathmandu Triennale 2020. He was a Guest Curator of Dakar Biennale - La Biennale de l'Art africain contemporain-DAK'ART (2018), Guest Curator at the Dhaka Art Summit (2018); Co-curator of the 10th Shanghai Biennale (2014); Curator of BAK-basis voor actuele kunst, Utrecht (2008-2011); Co-curator of the 1st Ural Industrial Biennial, Ekaterinburg (2010); and Editor of documenta 12 Magazines, documenta 12, Kassel (2005-2007). At Para Site, Costinaș oversaw the institution's major expansion and relocation to a new home in 2015, and curated or co-curated the exhibitions: *Garden of Six Seasons* (2020); *Koloa: Women, Art, and Technology* (touring at Nuku'alofa, Tonga and Artspace Aotearoa, Auckland, 2019-2020); *An Opera of Animals* (touring at Rockbund Art Museum, Shanghai, 2019); *A beast, a god, and a line* (touring at Dhaka Art Summit; Myanm/art&The Secretariat, Yangon; Museum of Modern Art in Warsaw; Kunsthall Trondheim; MAIIAM Contemporary Art Museum, Chiang Mai, 2018-2020); *Movements at an Exhibition, Manuel Pelmuș* (2017-2018); *Soil and Stones, Souls and Songs* (touring at MCAD, Manila and Jim Thompson Art Center, Bangkok, 2016-2017); *Afterwork* (touring at ILHAM, Kuala Lumpur, 2016-2017); *The World is Our Home. A Poem on Abstraction* (2015-2016); *Sheela Gowda* (2015); the conference *Is the Living Body the Last Thing Left Alive? The new performance turn, its histories and its institutions* (2014; the homonymous major volume of original essays was published in 2017 with Sternberg Press, Berlin); *Great Crescent: Art and Agitation in the 1960s—Japan, South Korea, and Taiwan* (touring at the Mori Art Museum, Tokyo, 2013-2015 and MUAC, Mexico City, 2016); *A Journal of the Plague Year* (touring at The Cube, Taipei; Arko Art Center, Seoul; and Kadist Art Foundation & The Lab, San Francisco, 2013-2015; the homonymous volume was published in 2015 with Sternberg Press, Berlin); *Taiping Tianguo, A History of Possible Encounters: Ai Weiwei, Frog King Kwok, Tehching Hsieh, and Martin Wong in New York* (touring at SALT, Istanbul; NUS Museum, Singapore; e-flux, New York, 2012-2014; the homonymous volume was published in 2015 with Sternberg Press, Berlin), a.o. At BAK in Utrecht he curated *Spacecraft Icarus 13. Narratives of Progress from Elsewhere* (2011), as well as solo exhibitions of Olga Chernysheva (2011), Rabih Mroue (2010, touring at Iniva - Institute of International Visual Arts, London; Lunds konsthall; tranzit+display, Prague; and Württembergischer Kunstverein Stuttgart, 2011), Boris Charmatz (2010), and Mona Vatamanu and Florin Tudor (2009), as well as the 1st Former West Congress (with Maria Hlavajova, 2009). He co-authored the novel *Philip* (2007) and has edited and contributed his writing to numerous books, magazines, and exhibition catalogues and has taught and lectured at different universities, art academies, and institutions across the world.

MW: Thank you very much for agreeing to do this conversation with us both. In the book, we are looking at questions of the curatorial, of exhibition making, and the theme of political imagination. We don't have an overarching thesis as such, but rather we have invited contributors to give their perspective on the interweaving of these themes with reference to their own practice and current concerns. With this in mind, we would like to begin by asking you to talk a little about your own working contexts. Based in Hong Kong now for a decade, you have seemed to relatively quickly become a key agent in the wider regional context. You have read yourself into the situation and found a way to become a kind of catalytic agent connecting diverse genealogies of practice within the wider ecology of the region. During this decade there has also been a lot of change in the wider political contexts across the region. It is a rapidly moving and volatile political context, intensely so in the latter part of the last decade. The way these changes in the wider political context are impacting the contemporary art scene, both in Hong Kong in particular, and in the wider region, has been widely discussed. I think for example of the debate around what is happening with M+ and similar initiatives that have been in development for a long time and how these might now emerge or change. Can you say something from your perspective about how these wider developments might be shaping or otherwise connecting with the practices of curating and exhibition making?

CC: Well firstly, thank you for inviting my contribution and for framing the question with these kind words. If, indeed, we at Para Site managed to do what you describe and to become a part of, and to help build, a network of conversation, of exchange, and of discourse across this region, it was because the situation was already, earlier in the decade, very much primed for this connectivity and these debates. The region here can be described to include East-Asia and South-East Asia and to a slightly lesser extent South-Asia (although it was part of our efforts to broaden regional networks in Asia and the Pacific regions.)

The field in which we operate, the system of contemporary art, the aggregation of specific institutions and economies, overlaps in its development with the process of globalization across the world since the 1990s. Para Site is very much a product of that decade, of those efforts

The following is an edited transcript of a conversation between Cosmin Costinaș (CC) and Cătălin Gheorghe (CG) with Mick Wilson (MW) that was recorded via ZOOM on the 14th of September 2021.

around the world that generated this contemporary art system. I think if we were to describe this process geometrically, we would probably have to include some non-Euclidian mathematics that excludes a single originating point while not totally denying it. Because while a certain genealogy of the institutions that compose the system of contemporary art can be traced to Western Europe, and there are references to a Euro-Atlantic art history that linger in hegemonic positions, the system of contemporary art is hardly a continuation of these. It is created by the new globalizing world with its scale and promises, as well as with its pitfalls and hierarchies. It equally originated in, and belongs to, all these places that were closely integrating economically and institutionally with each other. Para Site was part of this global assembly of what were often grassroots efforts. It was essentially through institutions like Para Site—artist-run spaces, as well as magazines, usually the result of a collective effort—that this system was built. Obviously, every context has its own specificities. If we look at other regions, we see other specificities, for example, Eastern Europe saw itself as going through a more dramatic transition at the same time. It wasn't just going through the neoliberal transition, but it was seeing its own transition in deeper ontological terms. If we look at Latin America, the situation gets more complicated because there were other layers of institutionality already in place, that preceded the system of contemporary art. However, in our region the system was largely working with less connections with the previous systemic layers (with some exceptions, such as the Philippines, which of course has a lot of the social and thus artistic structures of Latin America). So, in terms of this systemic structuring, the 1990s and the 2000s were key periods of development and then at the beginning of the second decade of this century, the system reached a certain level of resource and growth, so that processes of exchange were suddenly both possible and necessary.

The system of contemporary art has actually proved itself particularly helpful throughout the world in translating other types of intellectual effort, supporting and hosting various conversations that were happening in society. This is perhaps one of contemporary art's biggest achievements. It can function as a system that enables many other things beside art to happen. This emerged very emphatically in our region in this past decade. In many ways, this was a kind of golden era for critique, for exchange, for intellectual production and for imagination of certain possibilities that have indeed been put under serious pressure with the various crises that have occurred, especially in the last two years of protests, pandemic, violence, repression, and isolation, manifesting in different ways across the region.

MW: There has been a tendency for some commentators to represent the global extension and multiplication of the contemporary art system as a kind of univocal extension of the Euro-Atlantic art nexus. However, you've been very consistent in articulating a more nuanced reading that sees agency differentially distributed across many sites and does not reduce things to a monolithic imposition from elsewhere. You are describing a generative network of different regional scenes, that includes grassroots organizations and different registers of practice that have a drive or a logic that is not derived from the Euro-Atlantic nexus.

CC: Yes, however, there are two perspectives here. Firstly, there is the work in the framework of decolonial thinking that must continue to challenge how we should write art history and every aspect of how we should be working. However, at the same time I think it is also important to understand—while acknowledging the work that still needs to be done in our narratives—that the fact that contemporary art has developed from the beginning as a global phenomenon, is a historical reality that is already in place. There would not have been contemporary art without China. There would not have been contemporary art without the developments on every continent. The contemporary art system would simply not exist without these: it is not just a geographical expansion of a New York-London-Paris-Düsseldorf axis.

MW: Perhaps we could shift register a little to think about the specific affordances or possibilities of exhibition-making within the very complex and dynamic context that you have been describing. Some claims for the curatorial appear ambivalent on the institution of exhibition. I know that in the past you have articulated a sense that the exhibition is not an intrinsically conservative form while for some it might appear so. Could you say a little on the question of exhibition-making within that framework that you've just unfolded for us?

CC: On the one hand, the events of the last few years mean that there is definitely a closing down of possibilities in many contexts, to a different degree from place to place. In Hong Kong there was a looming threat of censorship for several years that has become a reality, operating in earnest in the last few months. I don't have a solution as to how to operate in these circumstances. They are in some sense very dramatic and I don't know if there is a straightforward answer. However, if we try to look at this from a longer perspective and in terms of the developments of an entire decade, I think there have been enormous possibilities realized within exhibition-making across the region. As you mentioned, I have argued that there is nothing intrinsically conservative about the format of the exhibition. Abandoning it is not an automatically progressive gesture. Exhibitions are spaces where art workers and the public can designate their own relationships between spaces, objects, bodies and designate the implications that these relations may have. These are spaces where people interact with each other, occasions to communicate, to reassess everything together. However, it is important to look closely at every element of this definition: to consider what kinds of spaces we should designate in terms of their integration within institutions and with everything that comes with this (relations of power, financial support, labour relations etc.), as well as within broader contexts. What does it mean to walk, say from the urban space of Hong Kong, or of Dhaka into the space of the exhibition, into the space designated as a space for something else to unfold? One problem, and this is a conservative trap, arises from assuming that these spaces are identical or simply analogous throughout the contemporary art system, throughout the world, and thereby disengaging them from all the realities surrounding the space of an exhibition. Exhibitions are not time warps, you don't step in from different cities, different places into the same abstract reality. This is, I think, crucial. We need to be mindful of this, and then of the objects, of the people: Who are the people involved? What are the stories that are resonating? What does space look like? All of these fundamental

things need to be considered in order for exhibitions to remain spaces of progressive potential. Of course, this is not in any way a plea for the exotic embracing of the streetscape outside the exhibition. But it is about understanding where you are. If you take any of the definitions of what art should be doing, of what the exhibition should be doing, this should always be in relation to what happens outside of that exhibition space.

MW: As you were responding, I was thinking of the touring show “A beast, a god, and a line,” (for which I guess “touring” is not quite an accurate term). This exhibition is reconfigured, reconstituted according to the different cities that it is choreographed within. If I can jump register once again and move to consider one of the terms we have been working with across the book, this is the idea of political imagination or to speak more technically the “political imaginary.” I wonder if this theme of the political imaginary is a useful framing device, or if it has any resonance for you in thinking about the affordances and possibilities of exhibition-making. Does this term have any traction for you?

CC: Sure, one of the first exhibitions I curated, “Like an Attali Report, but Different: On Fiction and the Political Imagination” at the Kadist Art Foundation in Paris in 2008 was constructed around it. It has definitely remained part of my curatorial interests, specifically in relation to what I just said about the space of the exhibition as ultimately a space of political potential, where every relation is being re-established, and the fundamentals of pretty much everything is being re-constituted: Where is the space? Where does it end? What kind of movement is possible for the

Views from the touring exhibition “A beast, a god, and a line”

[up left] Courtesy of Para Site, Hong Kong, 2018.
Photo: Eddie Lam

[up right] Courtesy of Museum of Modern Art in Warsaw, 2018.
Photo: Daniel Chrobak

[bottom left] Courtesy of Kunsthall Trondheim, 2019.
Photo: Aage A. Mikalsen

[bottom right] Courtesy of MAIIAM Contemporary Art Museum, 2020.
Photo: Chinnakrit Chueinta



bodies that are in this space? What kind of citizenship is afforded to the audience in this space? What kind of processes happen with the objects, with the histories, with the many different symbolic layers that are situated within this space? Ultimately, this is one of the most palpable examples of political imagination that we have at our disposal in contemporary culture. That is actually the reason why the system of contemporary art became such a potent instrument in so many places, as a space for political imagination, more so than other available institutions or systems in society.

CG: This would be a good moment to turn to consider some of the exhibitions and programs that you have developed at Para Site and that address current and possible future political conditions and scenarios. What were the curatorial arguments with which to imagine the conceptual framework of the exhibition “An Opera for Animals”?

CC: “An Opera for Animals” was interested in the category of opera, which we understood very broadly. On the one hand, we were interested in trying to identify what kind of roles operas perform in different places. Obviously, a first requirement then is to define “opera” and to understand what kinds of systems could be considered as such. There is a question of colonial taxonomy here, because a Western term is used to describe different analogous, but obviously distinct, complexes from around the world. And Western opera is fundamentally a product of the European colonial project. There is a strong parallel between the history of Western opera and that of European colonialism, with a further overlap between opera’s golden age at the end of the 19th century and the highest point of European imperialism. Indeed, Western opera was a projection of the new imperial order of Europe. Opera houses were often built to take on the role previously accorded to cathedrals, places where society would represent itself, where hierarchies would be symbolically reaffirmed. There would also be a certain irrational component brought into play within these spaces of collective ecstasy and within these hierarchies of power. A kind of irrational violence informing these societies at the height of their domination of the world.

We were then looking at how that might operate in analogy with Chinese opera, which is also a modern phenomenon, while being based on many distinct art forms that have a longer history. Its development in China was to a significant extent a response to the upheavals brought about

Views from the exhibition
“An Opera for Animals”
Courtesy of Para Site,
Hong Kong, 2019.
Photo: Eddie Lam



by modernity and Western imperialism over the previous century and a half. But we also tried to look at other instances around the world where different art forms performed analogous functions with opera, reflecting the complexities of society in a collective format of affirmation or healing. We looked at these annual fights/dances that happen in a part of Paraguay, a fight between two young men where one is meant to represent a tiger, or rather the South-American jaguar, the other is meant to represent a bull. For everyone present it is very clear that the bull is a metaphor for the Spaniards as it is an animal introduced to South America as part of colonization. It is also obvious that the young man fighting as a jaguar is a stand-in for the native peoples of the Americas. So, there is a re-enactment of the foundational tragedy of the place being performed annually with the possibility of a very different outcome. Our interest was also to consider what would be the contemporary analogy to opera. For example, we might find this analogy in how we imagine the promises and the dangers of a virtual world. The possibility of constructing new virtual worlds might be related to the operatic landscapes created in Europe at the end of the 19th century as part of the colonial expansion. The fear of the irrational might be seen to operate also within the elaboration of digital futures. This in part was the thinking behind this exhibition. We are at the moment working on a forthcoming book in connection with the project.

CG: You also arranged the solo-exhibition by Hong-Kong based artist Luke Ching Chin Wai, "Glitch in the Matrix." Another example of where you work a lot with local artists. In this exhibition he is tackling the current social climate in Hong Kong, signalling glitches in the social political system. What can you tell us about this exhibition?

CC: This exhibition was curated by my colleague Celia Ho. It is important to mention that the exhibition, although it opened only last December, is already part of a different reality from the one we find ourselves in currently. So, it is weirdly already a historical show, one that would look very differently if it would open now even though it ran until April this year. It is basically around that time when things started to change dramatically here in Hong Kong.

Luke Ching is quite unique for his generation of Hong Kong artists. He developed a particular genre of social critique that I think could be considered a reflection of the political imagination of his generation. He was born in 1972, so he would be basically part of the first significantly politicized generation in Hong Kong, in the context of the Sino-British negotiations over Hong Kong in the 1980s and the Tiananmen massacre of 1989. They came with a particular set of concerns, but also with a particular aesthetics, based on certain small gestures of high symbolic power. Artists of this generation also came of age before the development of a significant market or a large institutional scene in Hong Kong. Very often their works had to be done with limited resources and shown in small spaces. This whole aesthetic developed in response to these circumstances and the minimal means available, also with a very Hong Kong Cantonese sense of irony. He is one of the sharpest representatives of this perspective and the younger generation of artists holds him particularly in very high respect. Even going beyond the art circle, he is a figure quite well-known in the



public sphere. One of his best-known works was a protest-performance that sought to highlight and challenge those establishments in Hong Kong that were forcing their employees to stand-up, not allowing them to sit down.

Luke Ching: 'Glitch in the Matrix' (2020). Courtesy of Para Site, Hong Kong. Photo: Samson Cheung Choi Sang

The younger generation in Hong Kong who came of age in the more revolutionary spirit of the last decade developed quite different ideas of what politics can be and do and of how one should position one's own life in relation to politics. Their aesthetics and political culture are quite different. The show then is doubly historical. On one hand, the exhibition itself would be more difficult to conceive now in Hong Kong. On the other hand, the practice is also very much the practice of a particular generation that is quite different from that of the youth in Hong Kong today.

CG: We would also like to address two of the programmes you did at the Para Site. These are relating to your other curatorial practices, whereby you are also engaged in dialogues concerning the power and precarity of artist self-organisation in Asia and the Pacific region, as well as artist livelihood. Is there a certain core theme or perspective emerging from these conversations that you would wish to emphasize?

CC: It has been very important for us to substantiate the discourses that were put forward in our programs and in our exhibitions with the way in which we work as a team also, and the way in which we work with all our

collaborators. This is really quite crucial for Para Site. We started before COVID to mandate that every collaborator in Hong Kong, everyone from artists to all other collaborators, in addition to their fees, was also offered health insurance and not just for the duration of our collaboration. So, if the artist would show in an exhibition at Para Site, they would be paid medical insurance for the period in which they were shown in the exhibition but also for a number of months for when the work was being produced. This is something that we are continuing. Throughout COVID it was a priority for us to develop different initiatives that were concerned with artists' livelihood. We developed this principle and model of the paid studio visit, which is an ongoing programme at Para Site. It is a way to support younger artists in Hong Kong, and while helping them with an opportunity to present their work, particularly in this time of closed borders, it was also a way to help them financially.

CG: Yes, you are also involved in considering infrastructures for supporting artists, by institutions like Para Site in the region. What is your aim as an institution with, for example, the 2046 Fermentation+Fellowship program?

CC: Among the initiatives that we have developed in the two years of the pandemic, besides the Paid Studio Visits programme, is the "No Exit Grant for Unpaid Artistic Labour." In 2020, 25 artists in Hong Kong were each awarded the equivalent of roughly 2,500 euros without the requirement of an output, but rather as a way to create for them a space for thinking. We wanted both to provide concrete help to as many artists as possible as well as to contribute to a conversation about what parts of the complex processes that go into art-making get remunerated and what parts don't. Now, if last year this basic livelihood support was the most urgent task, from our conversations with artists in Hong Kong throughout 2021, it became obvious that while financial support remains very important, so are other considerations. This year, particularly with the indefinite closing of Hong Kong's borders, with the hopeless state of local politics, and the lack of an obvious path forward for many people in the younger generation, it became clear that a space for mentorship, guidance, and collective learning is equally important. It was thus necessary to construct an opportunity to not feel alone and isolated in this world that Hong Kong had become, so this is how the 2046 Fermentation+Fellowships came about. We designed it focused on artists in the first five years after their graduation, which is a phase that is most disorientating for so many young artists. When you are in university you are part of a milieu, you have your tutors to help you. But then you are out, and unless you are immediately absorbed by the market and by the system, you can become lost. So, we are wondering how we can invent new forms of relations, even a new form of institution if you wish. This is basically what this programme is about. We have several tutors throughout the programme, but we actually try to make it as horizontal as possible so we are trying to also build relationships of learning between the fellows, between each other. There is access to actual resources and there are also some guest tutors who can help on specific topics and then there is also a grant that is designed to provide actual support. This is something that we are just starting now. We are trying to see how far we can actually go in building a para institution of mutual support, of horizontal education,

of collectively working with young artists, how much can be reinvented, for people who are outside of the university system and not part of any other system yet.

On the other hand, this year's "No Exit Grant for Unpaid Artistic Labour" was entirely dedicated to artists in the Philippines at the same levels and conditions as last year's grant focusing on Hong Kong artists. Given the severe and ongoing impact of the pandemic in our neighbouring context and on its art scene, as well as the long, profound, and often unacknowledged connections between Hong Kong and the Philippines, and the urgent need for international solidarity, in particular in our close vicinities, this seemed like the right thing to do.

CG: I see this also as a political decision to work for an imaginative future of artistic production, a future liberated from the different kinds of pressures of the market. Our final question then is more a personal one, and it concerns your position, your personal view: How do you think that we can counteract the dystopic drafting of this already decadent future, and rearticulate our regimes of hope?

MW: A nice easy question...

CC: I don't know if I really have an answer to that, and from a personal point of view the last year has been a struggle. Perhaps, just by not falling into depression, by trying to remain active and constantly building spaces that are different from the present, different from what the future seems to have in store for us. Perhaps, it is by continuously building these spaces of togetherness and new stories that make us look at things with different words and create new images to imagine them differently. This is the best thing we can hope for from art, I think. To create new images and new vocabularies to understand this worsening reality differently.

NOT A JUST EXHIBITION, BUT JUST AN EXHIBITION¹ THE CASE OF *DISOBEDIENCE ARCHIVE*²

Marco SCOTINI

Marco Scotini is Artistic Director of FM Center for Contemporary Art in Milan. Since 2004, he is Head of the Visual Arts and Curatorial Studies Department at NABA, Milan and Rome. Since 2014 he is Head of Exhibitions Program at PAV - Parco d'Arte Vivente, Turin. He is Scientific Director of Gianni Colombo Archive since 2004 and of Bert Theis Archive Luxembourg, and member of the board of Monte dei Paschi Foundation. During his career, Scotini has curated more than two hundred solo exhibitions of artists from all over the world, collaborating with the most important institutions of the art world as Documenta, Manifesta, Venice Biennale, Prague Biennale, Anren Biennale, Yinchuan Biennale, Bangkok Biennale, Van Abbemuseum, SALT, Museo Reina Sofia, Castello di Rivoli, Nottingham Contemporary, MIT, Raven Row, Ludwig Múzeum Budapest, MSU Zagreb and Bildmuseet Umeå. His project, *Disobedience Archive*, traveled internationally for 10 years in several European countries, in the United States and Mexico. He is Scientific Director of Gianni Colombo Archive from 2004 organizing several retrospectives devoted to Colombo's work at international institutions such as Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum Graz, Haus Konstruktiv Zürich and Castello di Rivoli together with Carolyn Christov-Bakargiev. He is author/editor of several books as *Politics of Memory: Documentary and Archive* (DeriveApprodi, Rome 2014, and Archive Books, Berlin 2015); *Deimantas Narkevičius. Da Capo. Fifteen Films* (Archive Books, Berlin 2015); *Artecrazia: Macchine espositive e governo dei pubblici* (DeriveApprodi, Roma 2016 and 2021), *Politiques de la végétation: Pratiques artistiques, stratégies communautaires, agroécologie* (Eterotopia France, Paris 2017); *Nature Forever. Piero Gilardi* (Quodlibet, 2017); *Ugo La Pietra. Campo Tissurato. I segni e l'urbano 1964/1972* (Archive Books, Berlin 2017); *Gianni Pettena: Non-Conscious Architecture* (Sternberg, Berlin, 2018); *Utopian Display. Geopolitiche curatoriali* (Quodlibet, Rome, 2019).

[1] The title refers to a well-known quote by J. L. Godard: "This is not a just image, it is just an image." Colin McCabe, *Godard: Images, Sounds, Politics*, 1980.

[2] Since its first public exposure in January 2005 in Berlin at Kunstraum Kreuzberg/Bethanien, the Disobedience Archive project was presented in different formats in institutions such as: Sala de Arte Publico Siqueiros (SAPS) Mexico D. F., 2005; Van Abbemuseum, Eindhoven, 2007; Badischer Kunstverein, Karlsruhe, 2008; Nottingham Contemporary, 2008; Mestrovic Pavilion, HDLU, Zagreb, 2008; Rigas Maksklas Telpa, Riga, 2008; Ernst G. Welch Gallery, Atlanta, 2010; Raven Row, London, 2010; the Massachusetts Institute of Technology, Boston, 2011; Bildmuseet, Umeå, 2012; steirische herbst, Graz, 2012; Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Turin 2013; and SALT Beyoglu, Istanbul, 2014. The archive includes materials by 16Beaver; Atelier d'Architecture Autogérée (AAA); Mitra Azar; Gianfranco Baruchello; Petra Bauer; Pauline Boudry, Brigitta Kuster and Renate Lorenz; Bernadette Corporation; Black Audio Film Collective; Ursula Biemann; Collettivo femminista di cinema; Copenhagen Free University; Critical Art Ensemble; Dodo Brothers; Marcelo Expósito; Harun Farocki and Andrei Ujica; Rene Gabri and Ayreen Anastas; Grupo de Arte Callejero; Etcétera; Alberto Grifi; Ashley Hunt; Kanal B; Khaled Jarrar; John Jordan and Isabelle Fremeaux; Laboratorio di Comunicazione Militante; Silvia Maglioni and Graeme Thomson; Angela Melitopoulos

When Political Imagination becomes Art: An example

Inevitably, there is no art exhibition—over and above its content—that is not political: its spaces are always part of the public sphere and, therefore, presuppose an audience and economy of symbolic exchange. If anything, it is necessary to discriminate between exhibitions that develop emancipatory politics (as an experiment, a promise, a self-transformation) and those of a hegemonic nature (in a Gramscian sense) whose task is to legitimize the prevailing ideologies of the ruling classes. This premise is established when, here and now, we refer to a political imagination, making reference to alternative exhibition strategies that challenge official narratives and open up areas of dissent: capable, therefore, of imagining a social-cultural condition radically different to the current one. Nonetheless, on its own, this premise can no longer suffice. We have to add other elements to this distinction before beginning our discourse.

For about a decade (since the financial crisis, it could be said) a new neoliberal threat has picked up on libertarian aspirations and has extracted the value from the terrain of the social demands that were meant to oppose it, neutralizing and reabsorbing any kind of fracture on the exclusive level of expression, avoiding any damage to relationships of power. A pacified, unrealistic cultural form (that avoids conflict) backed by powerful commercial and fashion brands has taken, today, the place of the previous century's forms of dissent and their search for an alternative. In effect, in a period of technical/authoritarian governments, the political imagination or, rather, its powerless "image" has become the preferred brand of the exhibition machine: effectively the true engine of capitalist valorization and exploitation of the creative industries. In the globalized world, there is no longer any large-scale exhibition that does not try to focus on the relationship of art and politics.

The exponential multiplication of thematic contemporary art exhibitions and biennials that use topics such as ecology, gender and, now, the question of race, to showcase their liberal emancipation, should be seen in terms of a process of pacification (anti-conflictual) and *artwashing* that tends only to re-establish art as an autocratic system of capital, working to reproduce social hierarchies and maintain order: "Artocracy" as I have recently defined this

regime.³ There is no doubt that museums and art institutions have become a neoliberal arena (modelled on enterprises), lacking any rough edges and conflicts and which, as such, have foregone any experimentation, anything unexpected and their own future.⁴ Contemporary creative industries are more than capable of remaining silent about anything not in their interests. They isolate themselves from all that reveals the production processes, the historic context, the aims, the resources, the budgets. In other words, anything that might distract from the education of an obedient public: a specific collective (class-based) subject that is produced by the creative industries.

What does this hypertrophic visualization of the political as an object of attraction mean if not re-channeling counter-behaviors, heterogeneity and the virtual with the consequent neutralization of actions, potential and effects? There is, rather, the generation of an illusion that the exhibition space is something open, uncodified, uncontrolled, outside pre-established hierarchies and entrepreneurial hegemonies. However, in contrast, this is nothing less than conspiring to make the exhibition machine run smoothly, possibly by rejecting its rhetoric while continuing to use the same format and syntax, adapting itself as much as possible, like a faithful subject who tries not to alter anything that has been decreed. There is an unrepentant contradiction between emancipatory politics and the contemporary art system. This then is the sense of this twofold premise. On the one hand, it allows us to distance ourselves from current exhibitions, bloating with political vocations (insomuch as these are a further machine of capital.) It leads us back in time to when, in the first decade of the 21st century, only a few experimental exhibitions took place within or alongside the anti-globalization movements, with original prerogatives that called into question both neoliberal politics and the exhibition apparatus as such, together with the more general idea of representation. I am referring, here, to that moment defined in 2004 as “The Political Season” by *Artforum*.⁵ On the other hand, it allows us to articulate a difference of production: the ways in which the tactical maneuvers of exhibition-making may not only address social mechanisms but also change the conception and circulation of art, as well as establish other social modes of instituting. For those, such as myself, who have originated one of the five or six militant or activist exhibitions that inaugurated a new relationship between artistic practice and political action, reflecting again on the “Disobedience Archive” (2004-2014) does not mean indulging in archaeology but rather trying to evaluate the dangerous drift of the current exhibition trends and investigating that project’s possible removal from this regime.

“After a number of significant artistic and activist projects such as *Collective Creativity* by WHW, *Ex Argentina* by Andreas Sieckmann, Nato Thompson’s *The Interventionists* and Scotini’s *Disobedience*, we can state”—Gerald Raunig wrote in 2012—“that an (albeit fragile) transnational environment of transversal practices has developed. If, at times, these are seen as hegemonic, they are within the optics of the bourgeois artistic system.”⁶ Similarly, T. J. Demos talks of the “curatorial utopianism” of the phenomenon’s origins in relation to the itinerant “Utopia Station” (2003), organized by Hans Ulrich Obrist, Molly Nesbit, and Rirkrit Tiravanija; the Van Abbemuseum’s “Forms of Resistance” (2007), curated by Will Bradley,

Mosireen; Carlos Motta; Non Governmental Control Commission; Wael Nouredine; Margit Czencki/Park Fiction; R.E.P. Group; Oliver Ressler and Zanny Begg; Joanne Richardson; Roy Samaha; Eyal Sivan; Hito Steyerl; The Department of Space and Land Reclamation; Mariette Schiltz and Bert Theis; Ultra-red; Nomeda & Gediminas Urbonas; Trampoline House (Morten Goll and Tone O. Nielsen); Dmitry Vilensky and Chto Delat?; and James Wentzy.

[3] Marco Scotini, *Artecrazia. Macchine espositive e governo dei pubblici*, DeriveApprodi, Rome 2016 and 2021.

[4] Vasif Kortun, “Art Institutions in the Age of Post-Publicness”, in M. Scotini (ed.), *Utopian Display. Geopolitical Curating*, Quodlibet, Macerata 2019, pp. 55-73.

[5] With the title “The Art of Politics”, Tim Griffith presents a rich dossier on the topic with contributions by Martha Rosler, Hans Haacke, Bernadette Corporation and many others. See *Artforum*, XLIII, September 2004, pp. 205-257.

[6] Gerald Raunig, introduction to the booklet “Truth is concrete”, Graz, 2012.

Phillip van den Bossche, and Charles Esche; and the 2009 Istanbul Biennial, organized by the Zagreb-based collective WHW. In Demos's analysis, the central theme of "Forms of Resistance," is, in particular—the section that closes the exhibition and which I was invited to curate—the "Disobedience Archive." If this signifies an acknowledgement of the historic role of an exhibition project, and of the interest it generated, it also again denounces the epistemological inadequacy of the cognitive devices available with respect to innovative exhibition-making proposals. Rather than there being the lack of a real dynamic of politicization to be observed, there is, therefore, an inability to see it. If we hold to the slogan at the forefront of the prevailing insurgent tactics of that particular socio-cultural moment—"Another world is possible"—there is no doubt that we must abandon the modernist categories based, on the one hand, on the revolutionary subject and the autonomy of art, on the other. What is at play is a transformation of paradigms and not a classic "politicization of art." It is no coincidence, then, that precisely the criticism of the "Disobedience Archive" expressed by Demos reveals and condenses—in contrast—the political imagination advanced by the exhibition project itself: its new ways of existing; new modes of address and situating subject positions; new ways of seeing and acting; and, ultimately, a new audience. This is what T. J. Demos writes with respect to the alteration of the exhibition format through the device of the archive and the abandonment of a totalizing and synoptic gaze. The same goes with regard to the disruption of the normative public and the activation of the spectator (in a sort of DIY montage) claimed by the exhibition itself: a spectator who not only knows through exhibition but creates it. "Disobedience Archive" works through a display of the archive format, in which all the materials share the same level of importance in a horizontally organized way—without hierarchies and without exhibiting any preordained set of institutional rules. It is up to the public to choose and to organize their vision of the available material, turning the archive into a ready-to-use toolkit. Not understanding this curatorial proposition, Demos writes:

In Eindhoven, the 'rhizomatic' assemblage of videos, in the curator's words, was built of fluctuating material in order to engender unexpected connections between engagements by artists, activists, film producers, philosophers and political groups, such as Dario Azzellini, Canal 6 de Julio, Guerrillavision, Huit Facettes, PILOT TV (Experimental Media for Feminist Trespass), Oliver Ressler, Dmitry Vilensky, Paolo Virno, and Peter Watkins. Presented in a large gallery on white tables and pedestals, forming a somewhat daunting labyrinth of time-based works, the sheer mass of material far surpassed the time allowance of the exhibition's typical day visitor.⁷

Furthermore, this is not just an artistic but also a political gap, given that Demos avoids tackling Italian post-workerist theory, despite understanding its links with the "Disobedience Archive." "For Scotini," he states:

the project was meant to resist the temptation of 'the reterritorialisation of the classic Left as a possible response to the advancing neo-capitalistic cultural barbarism,' by aiming instead 'to provide an alternative model of thought and action.' What matters 'is not so much an 'alliance' between activist demands and artistic practices in order to achieve common goals,' we

[7] T. J. Demos, "Is Another World Possible? The Politics of Utopia in Contemporary Art Exhibitions," (revised version), *Journal of Global Studies and Contemporary Art*, vol. 4, 2016. pp. 35-58.

are told, but rather the 'common space or a common base that is emerging,' wherein it is 'impossible to draw a precise line between forces and signs, between language and labour, between intellectual production and political action.' It is far from clear, however, what that means, although the intended rupture from party politics and union-based collective mobilization clearly adopts the lessons of Italian autonomists like Antonio Negri and Paolo Virno. However, the danger remained that what Scotini termed 'a polyfocal approach that is not immediately directed, channelled, and disciplined' would end up instead presenting itself as a directionless dispersion of diverse but unrelated positions, articulations, and historical and cultural references, which was not saved by the structureless installation. Nor was it clear in the end how the archive's conceptual framing identified a new political configuration, or how its embrace of the abandonment of the classic Left escaped from a depoliticizing evacuation of political engagements with the state and its corporate masters—a still unresolved challenge for promoters of the 'micropolitical' and those who have retreated from governmental politics.⁸

[8] *Ibid.*

[9] Simon Sheikh, "Constitutive Effects: The Techniques of the Curator", in Paul O'Neill (ed.) *Curating Subjects, Open Editions / De Appel*, 2007. p. 184.

Demos's words reveal a clear sense of nostalgia for the classic Left and the classic exhibition format.

But, in effect, what does the "Disobedience Archive" represent in terms of political imagination? How can the exhibition present itself as an alternative historical production site?

The project was ready to go in 2004 and opened in Berlin on January 5th of the following year. The "Disobedience Archive" then passed through many countries and over fifteen international institutions. It was suspended in 2014 after its last representation at SALT Beyoğlu in Istanbul, due to the forms of censorship to which it was subjected and in consideration of the fact that times had changed, and the government had changed in a strongly authoritarian way. Might it be a simple twist of fate if the "Disobedience Archive," as part of the framework of the XVII edition of the Istanbul Biennale (2021, rescheduled for 2022), should start up again next year precisely in this city?

De-archiving and Re-archiving Disobedience

The "Disobedience Archive" exhibition project is (and has been) a traveling and expanding video library with no defined shape and no fixed abode or owner: it serves more as a counter device or a toolbox that can be utilised anywhere, rather than just as a collection to be exhibited in a designated place. In this sense, it is a long-term project, a never finished but always "under construction" archive: something that, as such, is no less political. "Rather than feeding the market"—Simon Sheikh states—"repetition could be transformed into continuity, literally doing the same in order to produce something different, not in the products, but in the imagination."⁹ Only by means of a ten-year plan can there be any "developing long-term relationships with one's imagined audience, constituency and/or community. Producing a public is making a world. It is also making other

ones possible.”¹⁰ However, the “Disobedience Archive” is, in many ways, a political exhibition.

The project evolved on the back of the strategies that were called into play by the “movement of movements,” but also came into being in the same year that a particular version of the movement appears to have ended. It intended, and intends, to be an atlas that covers various contemporary resistance tactics, from direct action to counter-information, from constituent practices to forms of bio-resistance. As an archive of heterogeneous and ever-evolving video images, the project aims to serve as a user’s guide to the histories and geographies of social disobedience: from the Italian workers’ struggles of 1977 to global protests, before and after Seattle, through to the insurrections in the Middle East and the Arab world. History is a *commons*, as Silvia Federici reminds us.¹¹

But what does the term disobedience mean? Disobeying does not mean simply dismissing or denying something. Disobeying is, on the contrary, an innovative, experimental, foundational action. Freeing oneself from a representation or a set of rules requires a high degree of alternative self-assertion, antagonistic planning and a new creation of subjectivities.¹² From the Anti-WTO protests in Seattle to the more recent climate justice movement, from the Zapatista insurrection to the Arab Spring, from the massive Chilean demonstrations to the BlackLivesMatters riots against racial discrimination, an identical transformative tension of the world (global, chaotic, plural) has been unceasingly at work. A new shared, transversal horizon at both the centre and the periphery has, and increasingly continues to be, opened up: An enormous laboratory of conflict is asserting itself through a multiplicity of molecular breeding grounds that are irrevocably chained to one another, within the same global space. Faced with the irreversible decline of the political model founded on representation and on the violent neoliberal centrality of the economy, mobilizations respond with devastating socio-political experimentation that disrupts the classic modalities of exercising power and resists the logic of representation and totalization (political parties, ruling sectors, social classes, the State). The disobedient “NO,” the refusal to obey, and radical dissent do not repropose a dialectical position in relation to power, but assert themselves as a force for creation and experimentation: of languages, devices, institutions and subjectivities. The space to which they are exposed is that of new subjectivities, new imagination and new life opportunities that reveal as many aesthetic models as there are productive forces and social movements. This is not so much a question of an “alliance” between activist demands and artistic practices, because this term implies a “common pact in relation to common goals.” On the contrary, the connection is already given. It is, rather, a background of a shared foundation that emerges unendingly: An indistinct space that prevents a clear tracing of boundaries between forces and signs, language and labour, intellectual production and political action. For ten years the “Disobedience Archive” has sought to collect documents and evidence of this alternative and grassroots production: from direct action to counter information; from constituent practices to forms of bio-disobedience. The most ambitious purpose of the “Disobedience Archive” is that it represents an attempt to create a grammar of the new forms of political action globally, which may help us transpose our molecular revolutions to the area of macro-politics.

[10] *Ibid.* p. 185.

[11] Silvia Federici with George Caffentzis, “Commons against and beyond Capitalism”, in *Community Development Journal*, vol. 49 (Jan. 2014), pp. 92-105.

[12] Paolo Virno, A *Grammar of the Multitude: For an Analysis of Contemporary Forms of Life*, Semiotext(e), 2004.

But why is “Disobedience” an archive? This model becomes important precisely because it does not deal so much with a totality of signs to be preserved and interpreted, but rather with a totality of practices to be connected, to be put together in ever-different ways. How do we record the irreducible emergence and singularity of the event? How is such a constellation of events manifested, interconnected, how do they collide, how are they specified? The project is that of a multifocal archive, permanently “in progress,” on the forms of radical disobedience, structured around a sort of database and, simultaneously, as a zone of visibility and a field of legibility, as a documentary audio-visual archive that requires continuous de-archiving and re-archiving. This is a contingent device that would be more appropriate to call an “anarchive” or a “disobedient” archive. Forced to constantly change shape, “Disobedience” asserts the impossibility of a social recomposition of new subjectivities in the classic forms of modernity, rejecting any institution that locks the new behaviours into predefined roles and functions. As Vincenzo Estremo recently wrote:

The artistic and curatorial experience of the *Disobedience Archive* is linked to a wider and radical reconsideration of the historical notion of the archive in the field of contemporary art. In this case, the idea of a common archive is first of all a very militant idea in itself. The proliferation of archives and the notion that anyone can be an archivist have to be considered a reaction to the conception of the archive as something intrinsically connected to power regimes and their control over the production of truth and knowledge. Thus, a militant archive is in this case a traveling archive, something that can be accessed by a large group of people. Contemporary practices are defined by the intersection between archivalism and activism. In their everyday life, people seem to reclaim power through the purport to be active actors of possible and multiple archives. Thus, the production of several sites of testimony is not only an act of recording but also an act of performing. For these reasons, the intersection between archival activity and political activity has perhaps never been so endowed with the ability to demystify the productive discourse of power. As a very close consequence to this equality, archival activism, by making otherwise privatized knowledge available and accessible, is a struggle in support of the very notion of common archive, because it allows for different ways of being and relating which are in disjuncture with the culture of capitalism, that captures every aspect of life through the logic of valorisation. For us, these are all militant archives in the making, to the extent that they are fundamentally connected to the awakening of a dissonant imagery—particularly now that political imagery has been in crisis for so long. It is evident from all the recent legislation passed to control and monitor the flows of information and exchange between people (whether under the pretence of security or copyright) that the central nodes of power recognize this only too well.¹³

[13] Vincenzo Estremo, “Exhibiting the Disobedience Archive. Video, Activism and Art”, in Diego Cavallotti, Simone Dotto, & Andrea Mariani (eds.) *Exposing the Moving Image. The Cinematic Medium across World Fairs, Art Museum and Cultural Exhibitions*, Mimesis, 2019. pp. 304.

What are the documents that the Archive contains? The “Disobedience” project is an investigation into the practices of artistic activism that emerged after the end of Modernism, inaugurating new ways of being, saying and doing. A different kind of relationship between art and politics characterizes the current phase of capitalism in which it is impossible to understand society’s radical changes other than through the transformation of the languages it produces and has produced as both political subject



[left] *Disobedience Archive*, display Erik Beltran, Van Abbemuseum, Eindhoven, 2007

[right] *Disobedience Archive*, display by Xabier Salaberria, Raven Row, London, 2010

and mediatized object. Indeed, the “Disobedience Archive” situates itself on that social terrain, which is located at the core of the production of subjectivity. To be more precise: the archive derives from the consciousness of contemporary subjectivities as mediatized subjectivities. In the age of mediatization, the production process of subjectivity is organised by technological tools in the same way as material production processes are, so that there is no longer any separation between the flow of signs and flows of materials or forces. According to Lazzarato, this is because signs extend into the real and vice-versa.

This condition is well known to both Felix Guattari with his concept of capital as a “semiotic operator” and Guy Debord with his concept of the “spectacle.” Both integrated their Marxist analysis of capitalist exploitation by extending it from the expropriation of productive activity (labor) to the expropriation of language and signs (communication, life, etc.). That is why mediatization today serves as one of the main factors in the growing indistinction of the division of life and labour. The “Disobedience” project collects these fragments of political subjectification, which, in turn, produces new forms of enunciation and transforms those forms into a decisive praxis for an insurgent project.

The role of the “Disobedience Archive” (of its constituent video and film images) also includes revealing the mediatized nature of history. On the one hand, it aims to reveal precisely what the corporate media, as the central agents of political authoritarianism, attempt to conceal or remove from sight. On the other hand, it aims to take back control of the violent expropriation of experience, and, in turn, ends up producing history and rendering it visible. History, which is often considered a problem of representational politics, is at the center of these films and videos that range from documentaries to counter-information; from film essays to agit-prop cinema; from video activism to grassroots community cinema.



Disobedience Archive (The Parliament), display by Zbyneck Baladran, Riga Art Space, Riga, Latvia, 2008



Disobedience Archive, display by Luca Frei, Nottingham Contemporary, 2008

This “Disobedient” cinema (the multiplicity of its forms) enacts a strategy of action that runs throughout the canonical divisions established by the “power”, such as the environment, bodies, psyches, work, society and semiotic flows, in order to intervene in life as such. This is very different from the militant cinematic images that contain the intelligence of the movement, foreseeing its choices and claiming legitimacy in relation to the correct interpretation of the forms of power. These new images, on the contrary, are both committed and simultaneously removed, denying habits, imitations, the definitions that codify and reify political spaces. They act as devices of profanation and claim an experimental potential with respect to political directions or commands. They map out the politics of immanence, never given once and for all, but as something that is consistently conquered via the pragmatics of experience. For this reason, the “Disobedience Archive” is not only a sample of struggles and protests but also an archive of imaginaries, of ways of living, of production, of looking, of learning and self-representation.

For this reason, the Italian movement of 1977, with which “Disobedience” commences, is not only a political anticipation with regard to social disobedience but also of a corresponding mediatization. The main representative of this relationship is the Italian activist and filmmaker Alberto Grifi who, at the Parco Lambro in Milan, filmed the disobedience of thousands of youngsters and, in doing so, rejected his defined role as a film director whose task is to simply record and bear witness. The Parco Lambro film is already an archive in itself, collectively made: it is a multiple film.¹⁴

[14] Marco Scotini, “Disobedient Images. Autonomia and the Politics of Representation” in *Open! Platform for Art, Culture & the Public Domain*, 2013. Url: <https://onlineopen.org/disobedient-images>

Exposibility: the space of Disobedience

How to give presence to the voices of dissent? While an event is only ever emerging and singular, can it still be registered and given a place? How then, to define the politics of the event? How to imagine new forms and structures of the political? And how to conceive social and political reconfigurations that would not be representational, like the western parliament and its closed cousin, the Greek theatre? How to start from a refusal of the art of governing?

These are questions posed by Celine Condorelli while planning the exhibition display in the form of a parliament for the Umea Bildmuseet (2012) and for the Castello di Rivoli in Turin (2013). Each and every time it is exhibited, "Disobedience" needs to be configured in a new structure. There is no exhibition of the archive that is not also the production of an appropriate display, as an integral part of it, as an essential form of enunciation. Each time it is necessary to understand how to aesthetically and temporarily disarm the configurations of an already established exhibition space in a capillary, local and immanent way. "An exhibition in this way," Condorelli argues:

should display the means, relationships, and underlying ideologies of the production of space, and become a space of production: of sensibility, of relationships, and of specific understanding of objects, context and experience. The exhibition is also a performance of the Disobedience Archive, with a constructed context that engages in its subjects rather than merely offering it for consumption. Such an installation/exhibition is being imagined in order to produce critical questions on the production of art, that of politics, their possible form—and their implication in representation.¹⁵

The display proposal by the collective Herkes İçin Mimarlık (Architecture for All) for SALT Beyoğlu in Istanbul, tried rather to stress "the dichotomic nature of individualism and collectivism, with the proposition to reuse existing furniture and turn the fragments of an existing inventory into something new."¹⁶ Nomeda and Gediminas Urbonas's display for the MIT also tried to introduce the public and urban space of a community garden within the building of the Media Lab, designed by Fumihiko Maki. In effect, and following Jacques Rancière, we must acknowledge that the "Disobedience Archive" has never accepted the distribution of the spaces assigned to it by the institution in which it was exhibited (what Rancière defines as "police or policing") and has always changed the purpose of a place, has always deconstructed the articulation of the bodies and things within it, revealing what, until then, had no way of being seen.

[15] Celine Condorelli, "The Parliament (2012)", in the newspaper *Disobedience Archive (The Parliament)* printed on the occasion of the exhibition at Bildmuseet, Umea, Archive Books, 2012. p. 18.

[16] Herkes İçin Mimarlık, "Revolution will be televised / Watch it as if you were at 'home'", in the newspaper *Disobedience Archive (The Park)* printed on the occasion of the exhibition at SALT Beyoğlu, Istanbul, Archive Books, 2014. p. 23.

Views from *Disobedience Archive (The Republic)*, display by Celine Condorelli, Castello di Rivoli, Rivoli (Torino, Italy) 2012. Photo: Mikael Lundgren [cropped images]





Disobedience Archive (Park), Exhibition display by Herkes için Mimarlık (Architecture for All), SALT, Beyoğlu (Turkey), 2014



Disobedience Archive, display by Gediminas Urbonas, MIT, Boston (Massachusetts, USA), 2011

Political activity is always a mode of expression—Rancière states—that undoes the perceptible divisions of the police order by implementing a basically heterogeneous assumption, that of a part of those who have no part, an assumption that, at the end of the day, itself demonstrates the sheer contingency of the order, the equality of any speaking being with any other speaking being. Politics occurs when there is a place and a way for two heterogeneous processes to meet¹⁷.

[17] Jacques Rancière, *Disagreement: Politics and Philosophy*, University of Minnesota Press, 1999. p. 30.

In this sense, as Estremo writes in relation to the “Disobedience Archive”:

the act of displaying something is never neutral but always significant. Nowadays, in the attempt to try to overcome the dichotomy between the politicization of art and the aesthetics of politics, we may better proceed, according to Scotini, to a radical transformation of cultural production—an autonomous idea of art based on the coincidence between the action of working and the act of perception. In parallel to the function of archival *disposition*, another question becomes more and more central to the debate: how does an archive have the power to generate social and political change? A practice that, welcoming the multiplicity of records that are part of everyday life, contributes to develop a notion of the archive that, as sustained by Arjun Appadurai, may be described as an anticipation of intentional collective memory. An aspiration that breaks with the institutional conception of the past. In this case, the question might be related to art in general, and it has been discussed endlessly over the centuries; nevertheless, it seems to have found a new meaning in the past few years, in light of the end of great narratives, and of the affirmation of a new articulation of protest in art. In this very particular case, the *Disobedience Archive* vehicles one of the possible forms of political action for the multitude, meant as a political subject as it is conceived by Paolo Virno. A form without form, it could be stated, because this archival multiplicity may embody endless shapes and multiple possibilities. This idea of archive won’t ever be just a repository of records and evidence because it has a well-distinguished political agency. It works as a critical *dispositif* that explores, preserves and promotes the relationship between cultural production, social movements and political actions. The archive is presumed to be effective



Views from *Disobedience Archive*, display by Zbynek Baladran, MNAC, Bucharest (Romania), 2009

politically in light of a different kind of relationship that characterizes the current phase of bio-capitalism, in which '...it is impossible to understand society's radical changes other than through the transformation of the languages it produces and has produced as both political subjects and mediatised object'. This archival practice, or this employment of art as the archive of disobedience, is supposed to display the marks of domination, leaving the comfort zone reserved for art to become a social practice.¹⁸

[18] *Op. cit.*, pp. 304-305.

[19] Isola Art Center, *Fight-Specific Isola: Art, Architecture, Activism and the Future of the City*, Archive Books, 2013.

Despite the fact that, from 2008 onwards, politics and culture has tried, at all costs, to remove (by violent or soft means, in the liberal way) the conflicts of civil society, the *Disobedience Archive* continues to claim that it will not be possible to "re-enchant the world!" without conflict. Otherwise, it would be like declaring the decolonialization of the institutions, of nature, of bodies, without renouncing the current neo-liberal model—making them co-exist.

It is inevitable that, within a discourse on art and political imagination, the curator, just as the subjects included in the exhibition, must play an active part in the real, ongoing social movement, not limiting themselves to just observing. On one precise occasion (at the ten-year protests of the Isola Art Center in Milan) we called our way of adhering to a place (to occupy it), "fight-specific", hijacking the classic artistic principle of *site specificity*¹⁹.

There is no doubt that, within a short space of time, millions of tents will start to spring up everywhere across the world: once again all signs of a common, global battle and a creation of the commons.

APPROACHING RESEARCH-EXHIBITION PRACTICES

Nick AIKENS

Nick Aikens is research curator at the Van Abbemuseum (since 2012) and a PhD candidate at Hdk-Valand, University of Gothenburg (since 2018). He was recently a researcher at the university Côte D'Azur, Nice as part of the programme of advanced research (2020-21). He is a member of the editorial board for *L'Internationale Online* (since 2013). Amongst numerous curatorial and editorial projects he was co-editor of *PARSE: On the Question of Exhibition* with Kjell Caminha, Jyoti Mistry and Mick Wilson (University of Gothenburg, 2021).

Rasheed Araeen's now famed "The Other Story" (1989) belies a clear curatorial strategy, presenting a narrative of "Afro-Asian artists in Britain" through a chronological art historical display.¹ Structured around an historical trajectory from the post war generation to younger artists working at the close of the 1980s, "The Other Story" offered a survey of black artists as a counter narrative to the history of British art previously presented as the sole purview of white men. In contrast, Okwui Enwezor's equally famed "The Short Century" staged twelve years later (2001) addressed political imaginaries and struggles, and historicised them, without the works displayed being subordinated to an overarching or monolithic historical thesis. "The Short Century," via works of art, film and photography, supplemented by large sections of archival material, delved into the history of anti-colonial and liberation movements across the continent of Africa.² Both exhibitions are part of a lineage of exhibitions beginning in the 1980s that sought to de-centre white European art histories and epistemologies. As such, these exhibitions engaged the political (in regards to both their address to colonial histories and the legacy of such histories within the art establishment) whilst positioning themselves—to different degrees—as research endeavours. These two examples manifest very different exhibitionary strategies that have been partly thematised, partly explored in the discourse on the curatorial that emerged prominently in the 1990s and 2000s, across a newly expanded and globalising art system.³

This essay, written from the perspective of a researcher / curator working within the context of both a museum and a university, reflects on elements of the discourse of the curatorial as it pertains to the exhibition. It begins by considering ways in which the address to the curatorial sought to position itself beyond the perceived limits of the exhibition, and placed emphasis on its epistemological possibilities to engage the political, rather than alignment within a clearly definable political genealogy or political programme. Key to this curatorial move, was a distancing from the representational limits of the exhibition. The foregrounding of "knowledge work" over the exhibition, placed "research," a slippery term both within art schools and wider art systems, front and centre. In the second part of the essay, I turn to how the nexus of research-curatorial-exhibition practices has been reframed by theorists and curators that have turned to the space of the exhibition as a site to both announce and mobilise research practices. Drawing on specific

[1] "The Other Story" took place at the Hayward Gallery from 29 November 1989 to 4 February 1990. It was curated by Rasheed Araeen and included the work of 24 artists: Rasheed Araeen, Saleem Arif, Sonia Boyce, Frank Bowling, Eddie Chambers, Avinash Chandra, Avtarjeet Dhanjal, Uzo Egonu, Iqbal Geoffrey, Mona Hatoum, Lubaina Himid, Gavin Jantjes, Balraj Khanna, Li Yuan-chia, Donald Locke, David Medalla, Ronald Moody, Ahmed Parvez, Ivan Peries, Keith Piper, Anwar Jalal Shemza, Kumiko Shimizu, Francis Newton Souza and Aubrey Williams. It travelled to the Wolverhampton Art Gallery from 10 March to 22 April, 1990 and the Cornerhouse Manchester from 5 May to 10 June 1990. It had four chronologically structured sections: 'In the Citadel of Modernism'; 'Taking the Bull by the Horns'; 'Confronting the System'; and 'Recovering Cultural Metaphors'. For documentation and a detailed analysis of the exhibition see <https://www.afterall.org/exhibition/the-other-story/>

[2] “The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa, 1945–1994” was curated by Okwui Enwezor. It was presented at the Museum Villa Stuck, Munich from 4 February to April 22 2001; The House of Word Cultures in the Martin Gropius Bau, Berlin, from 18 May to 22 July 2001; the Museum of Contemporary Art Chicago, from 8 September to 30 December 2001; and at P.S.1 Contemporary Art Centre and The Museum of Modern Art, New York, from 10 February to 5 May 2002. The exhibition was structured in sections including: modern and contemporary art, film, photography, graphics, architecture/ space, music/recorded sound, and literature and theater, all linked to an historical framework. Artists included in the exhibition were: Georges Adéagbo, Jane Alexander, Ghada Amer, Oladélé Bamgboyé, Georgina Beier, Zarina Bhimji, Skunder Boghossian, Willem Boshoff, Frédéric Bruly Bouabré, Ahmed Cherkaoui, Gebre Kristos Desta, Uzo Egonu, Ibrahim El-Salahi, Erhabor Ogierva Emokpae, Touhami Ennadre, Ben Enwonwu, Dumile Feni, Samuel Fosso, Kendell Geers, Kay Hassan, Kamala Ishaq, Gavin Jantjes, Isaac Julien, Kaswende, Seydou Keita, William Kentridge, Bodys Isek Kingelez, Vincent Kofi,

Rachid Koraichi, Sydney Kumalo, Moshekwa Langa, Christian Lattier, Ernest Mancoba, Santu Mofokeng, Zwelethu Mthethwa, John Muafangejo, Malangatana Ngwenya, Thomas Mukarobgwa, Iba Ndiaye, Amir Nour, Uche Okeke, Antonio Olé, Ben Osawe, Ouattara, Gerard Sekoto, Yinka Shonibare, Malick Sidibe, Gazbia Sirry, Lucas Sithole, Cecil Skotnes, Pascal Marthine Tayou, Tshibumba, Twins Seven-Seven, Susanne Wenger, and Sue Williamson. The extensive catalogue includes reproductions of works alongside contextual archival material. See Okwui Enwezor (ed.), *The Short Century. Independence and Liberation Movements in Africa 1945– 1994*, Prestel, 2001.

[3] Discourse on the curatorial developed in the 2000s with the emergence of a number of graduate programmes. A specific discourse on the curatorial emerged, primarily out of European universities and publishers. A small selection of indicative texts and edited volumes includes: P. O'Neill, “The Curatorial Turn: From Practice to Discourse” *Issues in curating contemporary art and performance*, Intellect, 2007. pp. 13–28; I. Rogoff, & B. von Bismarck (eds.), *Cultures of the curatorial*, Sternberg Press, 2012; J.-P. Martinon, (ed.), *The*

Curatorial: A Philosophy of Curating, Bloomsbury, London, 2013; S. Cook, Graham, (eds.), *Rethinking curating: art after new media*, MIT, 2010.; P. O'Neill (ed.), *Curating Subjects*, De Appel / Open Editions 2007. In addition, an expanding discourse on curating emerged that responded to the expansion of the art system during the 1990s via figures such as Viktor Misiano who produced the first Russian language volume on curating. See Viktor Misiano, *Five lectures on Curatorship*, Garage Publishing Program / Ad Marginem Press, 2015. Other significant contributions to the discourse on curating and the curatorial include the collective What How and For Whom (WHW) who have reframed curating and the production of exhibitions by calling for a consideration of the economic and labour conditions implicit in the conceptualization and realization of exhibitions. A major manifestation of this approach to curating was the 11th Istanbul Biennial “What Keeps Mankind Alive?” Istanbul, 2009. Zdenka Bodavinac’s directorship of the Moderna Galerija in Ljubljana has been crucial in developing the field of curating and the role of institutions in the shifting geopolitical landscape of the 1990s. See Zdenka Bodavinac, *Comradeship:*

Curating, Art and Politics in Post-Socialist Europe, Independent Curators International, 2019. Major contributions to the discourse on curating from a post-colonial framing were made by Okwui Enwezor’s 2002 *documenta11*. See Okwui Enwezor (ed.), *documenta11: Platform 5*, Hatje Kantz, 2002. More recently curator Bonaventure Soh Bejeng Ndikung has explored curating and the curatorial form from the perspective of the sonic and the body. See his recent collection of essays *In a While or Two We Will Find the Tone: Essays and Proposals, Curatorial Concepts and Critiques*, Archive Books, 2020.

[4] For example, there is not the space here to address the exhibition as “event” as approached by the growing discourse of exhibition histories or what they term the “making public” of art, or to significantly address the institutional / colonial context of the museum and forms of display.

[5] See for example Irit Rogoff and Beatrice von Bismarck “Curating/ Curatorial” in *Cultures of the Curatorial*, edited by Beatrice von Bismarck, Jörn Schafaff, and Thomas Weski, Sternberg Press, 2012; Sarah Pierce, “The Simple Operator” in *The Curatorial:*

A Philosophy of Curating, Bloomsbury, 2013. p. 99; Bonaventure Soh Bejeng Ndikung "On est ensemble. Ça va waka. A Few reflections on navigating the Xenopolis" in Nora Sternfeld (ed.), *Cumma Papers #22*, Helsinki University, 2017; Doreen Mende, "Exhibiting as a Displaying Practice, or, Curatorial Politics", in Milica Tomić and Dubravka Sekulić (eds.), *GAM.14 Exhibiting Matters*, Jovis / TU GRAZ, 2018.

[6] Irit Rogoff, 'The Expanding Field', in Jean-Paul Martinon (ed.), *The Curatorial: A Philosophy of Curating*, Bloomsbury Publishing, 2013. p. 42.

[7] Seng Tu Fin, "The Age of the Manifesto: The Discursive Struggle between the 'New' and the 'Real' in Exhibitions", in Biljana Ciric (ed), *From a History of Exhibitions towards a Future of Exhibition Making: China and SouthEast Asia*, Sternberg Press, 2019, p. 58.

[8] *Ibid.* p. 44.

[9] Patrick D. Flores, "The Exhibition Problematic and the Asian Dislocal", in *History of Exhibitions towards a Future of Exhibition Making: China and SouthEast Asia*. Sternberg Press, 2020. p. 335.

examples, I look to approaches and methods within exhibition practices that attempt to collapse, or deviate from the gap between the epistemological-political promise of the curatorial and the representational limits of the exhibition. The third section of this essay, responding to the comparatively under-developed language available to describe methodologies and strategies for mobilizing research practices within the space of the exhibition, considers different historiographical and methodological approaches that may be instructive for thinking through the intersections of the exhibition, research and the political. My objective is not to put forward exemplary case studies, or a resolved thesis on the relationship between exhibitionary practices, enquiry and the political. Rather, in its necessarily fragmented and selective nature, this essay samples different strategies, via examples as well as speculations, that might contribute to ongoing debates within the field. Underpinning this is an interest in process and methodology from the perspective of exhibition practice, understood as one element in a much larger constellation of the exhibitionary.⁴

The curatorial's epistemological claims on the political

Emerging between the art market and the academy in the 1990s and early 2000s, "the curatorial" has positioned itself as a distinct form of knowledge work—a counter-hegemonic and counter-epistemic field of operations.⁵ Claims on the political within curatorial discourse often rest within the ways knowledge is produced and performed. Formative for this was a deliberate strategy to situate the curatorial away from the "practical tasks of curating."⁶ Irit Rogoff, co-founder of the influential Curatorial / Knowledge programme at Goldsmith's London made the distinction in 2013 between curating as a "professional practice" and a "set of skills and practices, materials and institutional and infrastructural conditions" that go into the making of "platforms of display" (exhibitions, public programming etc.) Within this formulation, curating / exhibition-making was understood as operating within the fields of representation. In a recent essay focusing on artistic manifestos in South East Asia in the 1970s, art historian Seng Tu Fin, makes a salient observation regarding the relationship between discourse, representation and the exhibition. Drawing on Chantal Mouffe's discourse theory, Seng writes: "Discourse analysis can be applied as a methodology to study exhibitions by conceiving exhibitions as a discursive site where discourse competes for hegemony to lock the meaning and representation of art in a specific way."⁷ It is precisely this "locking of representation" that the curatorial was seeking to move beyond, conceiving itself rather as a "trajectory of activity" and an "epistemic structure."⁸ At the same time, it is the exhibition as a "medium of representation" as Patrick Flores describes it, "that bears the weight of its colonial origins and is constantly threatened by post-colonial critique," that discourse on the curatorial was attempting to manoeuvre around.⁹ According to Rogoff and others, it is the ability to produce knowledge away from the field of representation that lends the curatorial its political potential. Artist Sarah Pierce summarises it succinctly when she writes: "To think about radical formations of knowledge that occur through the curatorial is to undo its functional, structural relationship to curating—whether as a potential methodology or as a mode of operating—

so that we might begin to address the curatorial as a political engagement, as it connects to knowledge production in ways that are neither good nor bad, but are unpredictable and difficult to manage.”¹⁰

These early statements on the curatorial claim the political via a double move to delink it from exhibition-making, thus foregrounding its “epistemological invention.” One outcome of this, as Tom Holert has recently surveyed, is a whole host of artistic practices and institutional programmes that centre different forms of knowledge production via educational, para-educational and discursive activity, resulting in what Marina Vishmidt terms “infrastructural critique,” all of which have foregrounded processes of research, rather than their formal instantiation or transmission in formats such as the exhibition.¹¹ At the same time, the curatorial’s claims as an “epistemological field of activity” and its related claims on the political have dovetailed with the ongoing discussion over the value and position of artistic research within the academy. Figures such as Sarat Maharaj and Henk Borgdorff have argued for the specific nature of artistic research in relation to other academic disciplines, whilst Holert’s recent publication *Knowledge beside Itself* (2020) takes a wider lens in assessing how artistic and creative research practices engage in what Maharaj first introduced in 2002 as “knowledge production.”¹² The push back against the neoliberalisation of the university, over the past twenty years, has similarly engendered a resistance to producing definable “outputs,” or quantifiable results (the role of exhibition often being included, to some extent, under the heading of “outputs” or “results”) within the domain of artistic and curatorial research.

The curator and art historian Yaiza Hernández Velázquez points out the pitfalls in this discursive turn that characterised the development of the “curatorial.” Hernández Velázquez pointedly remarks that this new “philosophy of the curatorial,” that “leaves behind” questions of the exhibitionary and the institution, is at risk “of becoming theoretically abstract, of falling into a theoreticism that functions in advance of a problem, leaving any politics in abeyance while putting ‘discourse first.’”¹³ Here, it is important to acknowledge that as a field of study or domain of practice the curatorial does not lay claim to a lineage within concrete political struggle or a specific strand of political science.¹⁴ Rather it draws from a large discursive and theoretical library, whilst pivoting towards political subjects, histories and contexts. This, as Hernández Velázquez suggests, opens up a gap, disconnect, or outright contradiction between its epistemological claims on the political and the subjects it seeks to address, or rather, between its methodological approach and its subject matter. This is particularly visible within the realms of the exhibition and its institutional context, tied as it is to its forms of display, representation and what theorist Ariella Azoulay describes as the “imperial technologies” of the museum. A comparison with cultural studies, another self-described transdisciplinary field of epistemological enquiry, is instructive.

Cultural studies, as it emerged in the 1970s and 1980s in Britain, was a specifically motivated response to Thatcherism and its renewal of a British post-imperial racial project.¹⁵ Its ideological and theoretical genealogy lay in Marxism and post-Marxism via the writings of Antonio Gramsci, Louis Althusser and Ernesto Laclau that were central within the so-called

Birmingham school, founded by two influential public intellectuals Stuart Hall and Richard Hoggart in 1964. Indeed, whilst cultural studies and the New Left emerged as a response to a crisis in Marxist thought, it was indebted to these “routes” as Hall would say, whilst directly addressing specific contexts through its use of conjunctural analysis. Equally, through the methodological approach of “theories of articulation,” different practitioners within the field were able to work within and across a shared strategy whereby method and subject matter were informed by one another, even if the application of cultural studies would morph and change considerably as it moved away from its first formations in the UK.¹⁶ In contrast, the curatorial does not have a clear set of theoretical foundations or a specific conjuncture which it is seeking to address beyond the broad parameters of the global contemporary, making its claims on the political that much more slippery, and any attempt at a survey of the field risks feeling reductive. The curatorial draws on a “network of practices,” theoretical frameworks and institutional contexts that need to be considered through the specificities of its inquiry. What’s more, it sits as both a by-product of, and critique-in-chief of, an increasingly globalized, capitalised art system, on the one hand, and the neoliberalisation of the university on the other.¹⁷

[10] *Op. cit.* p. 100.

[11] Marina Vishmidt introduced the term “infrastructural critique” in her essay “Beneath the Atelier, the Desert: Critique, Institutional and Infrastructural”, in Maria Hlavajova and Tom Holert (eds.), *Marion Osten: Once We Were Artists*, (A BAK Critical Reader in Artists’ Practice), Valiz, 2017.

[12] Tom Holert provides an extensive summary and bibliographic references for these debates in his recent book *Knowledge beside Itself. Contemporary Art’s Epistemic Politics*, Sternberg Press, 2020, pp.63-83.

[13] Yaiza Hernández Velázquez, “Imagining Curatorial Practice After 1972”, in Paul O’Neil, Simon Sheik, Lucy Steeds, & Mick Wilson (eds.), *Curating After*

the Global: Roadmaps for the Present, MIT Press / CCS Bard / Luma Foundation, 2019, p. 261.

[14] This is not to suggest that curatorial projects do not, or should not, address political projects (which is arguably one of the defining feature of the development of research-driven curatorial projects since the 1990s), nor is it to suggest that they are not invested in political projects (whether it be diversifying institutions, decolonising processes, labour rights etc). Rather, this is to simply acknowledge that discourse on the curatorial is not tied to a specific political trajectory or embedded within a specific political project or programme. Something that might usefully be contrasted with, say, the project of cultural studies as developed by Hall and Hoggart. Of

course, there are substantial discrepancies between the macro-level theorising taking place within theories of articulation and within the discourse on the curatorial as a very particular subgenre of practice within a highly specific sociocultural field. However, my point is to identify the difficulty in locating, concretely, where the claims on the political lie within the curatorial, if they are not to be read through the histories and subjects that are addressed in an exhibition, book, conference etc.

[15] See for example Houston A. Baker Jr., Manthia Diawara and Ruth H. Lindborg (eds.), *Black British Cultural Studies: A Reader*, Chicago University Press, 1996.

[16] For an excellent reflection on theories of

articulation see Jennifer Slack, “Theories and Methods of Articulation in Cultural Studies”, in David Morley and Kuan-Hsing Chen (eds.), *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*, Routledge, 1996, p. 112-27.

[17] The term “network of practices” first emerged within the PhD Forum – CCC – HEAD, Geneva of which I was a member. It was developed in the text “Situating our Experiences: A Proposal for Doctoral Research as a Network of Experiences” by Nick Aikens, Denise Bertschi, Michaela Büsse, Lucas Cantori, Paola Debellis Alvarez, Doreen Mende, Camilla Paolino, Hélène Soumaré, Melissa Tun Tun, Elena Yaichnikova, that appeared in Aurora Fernández Polanco and Pablo Martínez (eds.), *Re-visiones*, No. 8, 2018.

Returning to the question of exhibition, a number of researchers and curators (we could look to the work of Jelena Vesić, Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, Rasha Salti and Kristine Khouri amongst many others) have deployed the exhibition as research tool away from an academic context, reorienting beyond standardised European references, art histories and epistemologies.¹⁸ The exhibition has received renewed focus within the context of research-based practice and discourse, both focusing on the process of “exhibiting” and, very recently, on the broader “question of exhibition,” where the exhibition has been addressed by writers such as Samia Henni, Saul Marcadent and Steven Henry Madoff through a range of lenses that includes exhibition as writing, editing and friendship.¹⁹ My colleagues and I have proposed (in the editorial for a recent journal issue on these questions) that what emerges in this recent address to the exhibition is a push and pull between an analysis of the “world-making and ordering techniques of exhibition—what might be broadly called its *onto-epistemological* register—and the pragmatic and technical questions of exhibitionary apparatus, its *operational* register.”²⁰ In many respects, it is within this push and pull that this essay’s own reflections are situated.

The curator Anselm Franke, known for his development of the so-called “essay exhibition,” has provided a considered reflection on the exhibitionary in relation to research.²¹ Instead of focusing on the perceived problem of the exhibition “illustrating” research (its representational limits), he has aimed to tackle what he describes as the “positivism” problem in presenting thematic exhibitions that aim to give a singular account of a topic or history.²² At the same time, there have been attempts to square the circle between the epistemological or non-representational claims of the curatorial with the form of the exhibition, or the process of exhibiting. Curator and theorist Doreen Mende, has advocated for “non-representational research” within the context of exhibition-making. Mende cogently argues for the “spatiality” of the exhibition—“a concept to give shelter for the network of practices as non-representational research that displaces places while remaining aware, entangled, and inevitably attached to the power of display.” Mende further argues that spatiality “is a concept that links the spatial and political anew.”²³ Arguing according to a different conceptual framework, curator and writer Joshua Simon addresses the exhibition as a “Cosmogram,” seeing the contemporary art exhibition as “a way to organize meaning.” Simon describes the Cosmogram as a “diagrammatic illustration.” Structured via a series of terms that includes model, demonstration, constellation and—what he describes as “late-capitalist terms”—metastability, mesoscopic, interface and platform, the essay looks to exhibitions as “conceptual maps.”²⁴ In other words, Simon assesses the exhibition’s possibility to use non-representational devices to create meaning and knowledge. The interventions from Mende and Simon are helpful in understanding how the form, spatiality and conceptual structures of the exhibition afford meaning-making beyond the representational. Within this configuration, research and the epistemic are re-situated within the field of exhibition practices.²⁵

Across the art system, the word research has been attached to a number of exhibitions, institutional programmes and practices with varying degrees of precision, whilst the so-called “research exhibition” has emerged as almost a genre of sorts. Within this alignment however, there remains a

[18] Jelena Vesić has for example turned to models of self-organisation to “actualise” research within the context of the countries emerging from former Yugoslavia. See “Post-Research Notes: (Re)search for the True Self-Managed Art” in Paul O’Neil and Mick Wilson (eds.), *Curating Research, Open Editions / De Appel*, 2015. Bonaventure Soh Bejeng Ndikung founded Savvy Contemporary in Berlin in with the expressed aim “to reflect on colonialities of power [Anibal Quijano] and how these affect histories, geographies, gender and race.” See Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, “The Globalized Museum? Decanonization as Method: A Reflection in Three Acts”, *Mousse Magazine*, April- May, 2017. Url: <http://moussemagazine.it/the-globalized-museum-bonaventure-soh-bejeng-ndikung-documenta-14-2017/>

certain fuzziness, an uneasiness even, over how knowledge / research is understood, and how it is transmitted or instantiated through exhibitions. This fuzziness is often generative, allowing research practices to move away from the restricting definitions imposed by academic structures that foreclose access to other forms of indigenous or non-normative knowledge and which stand opposed to the colonizing implications of research. What interests me, however, is looking at practices that operate within the gap between the curatorial's epistemological promise and the problematics of representation imposed by the exhibition and its institutional context. What remains under-developed is a language to describe strategies, methodologies and operations within research-exhibition practices that seek to close, or collapse that gap.²⁶ How does the framing of a research-exhibition enquiry that engages different political imaginaries—its modes of historiography, its use of different oral, performative or sonic devices—allow for the unfolding of meaning within the exhibition that is not limited to representing ideology? And how might this lead to a more nuanced understanding of the possibilities (and limits) of the exhibition to engage the political, given there is no common theoretical or ideological base from which it proceeds?

(accessed 15 February 2021); Rasha Salti and Kristine Khouri's exhibition and research project "Past Disquiet. Artists, International Solidarity and Museums in exile," is discussed at length in Kristine Khouri and Rasha Salti (eds.), *Past Disquiet. Artists, International Solidarity and Museums in Exile*, Museum of Modern Art Warsaw, 2018.

[19] See for example Milica Tomić and Dubravka Sekulić (eds.) *GAM.14 Exhibiting Matters*, Jovis and TU GRAZ, 2018. In the introduction the editors write: "The act of constituting exhibition, as a closed temporal and spatial event, becomes a screen obfuscating the production relations, labour, the economic and social situation, and ultimately the conditions of exhibiting as such. In this constellation, we introduce the rupture between exhibiting and

exhibition as a way to confront the appropriation and erasure that takes place when the work of art, and the relations that produced it, enter the exhibition." See also the recent issue of *PARSE Journal: On the Question of Exhibition*, Nick Aikens, Kjell Caminah, Jyoti Mistry and Mick Wislon (eds.) Url: <https://parsejournal.com/journal/>

[20] See the editorial for *PARSE Journal* Issue 13 *On the Question of Exhibition*, Part 2. <https://parsejournal.com/article/editorial-4/>

[21] See the conversation between Anselm Franke and Juan Canela "An 'Undisciplined' Form of Knowledge: Anselm Franke", *Mousse Magazine*, May, 2017. Url: <https://www.moussemagazine.it/magazine/undisciplined-form-knowledge-anselm-franke/> (accessed 12 October 2021)

[22] See Anselm Franke, "Notes on the Research-Based Exhibition: Dialectical Optics and the Problems of Positivism", in Milica Tomić and Dubravka Sekulić (eds.) *GAM.14 Exhibiting Matters*, Jovis and TU GRAZ, 2018. Franke's explanation of the essay exhibition and its resistance to positivist announcements that illustrate research, is also worth noting here. See for example Anselm Franke, "Exhibitions as Research". Url: <https://research.louisiana.dk/videos/anselm-franke#.YCP8NS2ZPUo> (accessed 15 February 2021)

[23] Doreen Mende, "Exhibiting as a Displaying Practice, or, Curatorial Politics", in Milica Tomić and Dubravka Sekulić (eds.), *GAM.14 Exhibiting Matters*, Jovis / TU GRAZ, 2018.

[24] Joshua Simon, "Exhibition as Cosmogram", *PARSE Journal* Issue 13 *On*

the Question of Exhibition. Url: <https://parsejournal.com/article/the-exhibition-as-cosmogram/>

[25] It is worth noting that Franke, Simon and Mende were all participants in the previously mentioned Curatorial / Knowledge programme.

[26] The research as an exhibition is addressed directly by Simon Sheikh in his essay "Towards the Exhibition as Research", in P. O'Neill and M. Wilson (eds.) *Curating Research*, De Appel / Open Editions, 2014. p. 32-46. Paul O'Neil has recently explored the relationship between research and the exhibition through the language of "escape." See "Epilogue: Exhibitions as Curatorial Readymade Forms of Escape", in P. O'Neill et al. (eds.) *Curating After the Global: Roadmaps for the Present*, MIT, 2019. pp. 499-509.

Turning to Practice

Any attempt to address the exhibition *in toto*, as if it comprises a singular definable field, will ultimately succumb to over-generalization or become lost in abstraction. Turning to specific examples, however, can help to reveal the ways in which some research-exhibition practices engage the political not via epistemological claims nor by seeking to represent a set of identifiable historical or ideological positions. Franke's "essayistic" approach to exhibition-making for example, exemplified in his multi-year project "Animism" (2012-17) deploys the affordances of the exhibition to explore and subsequently question the ontology of art and images. This sprawling research and exhibition project interrogated the implications of animism as an anthropological, historical, aesthetic field that demarcates boundaries between animate (including "conscious") and inanimate things. These boundaries, the project infers, have had lasting implications for the "boundary making practice of colonial discourse."²⁷ Whilst the exhibition drew on a vast historical archive of images and texts—from British anthropologist Edward Burnett Tylor's *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art and Custom*,²⁸ (1871), where the term is introduced, Étienne-Jules Marey's *La Machine Animale* (1873), and the iconic skeleton dance of Walt Disney fame (1929) right up to the photographs of Candida Höfer where the museum itself is treated as an inanimate specimen to be investigated—the result, as Franke writes, was not an "exhibition ... *about* animism, as if it were an *object*. Instead, it is about the making of boundaries—those boundaries that decide, in the last instance, the *status* of things within a social order, decide actual in- and exclusions."²⁸ Central to Franke's approach to the exhibition was the premise that the *fact of animation* and the *event of communication* are one and the same. Within the context of the exhibition this involves a recalibration—or collapsing—of the object of study, and the act of studying, whereby the history of animism as a field of study is in dialogue with the artistic propositions that reflect on the modern, colonial processes of categorisation and classification that characterise the museum. Within the space of the exhibition itself (which I saw at HKW in Berlin), this meant that visitors moved between the first edition publications of Georg Ernst Stahl, David Hume and Sigmund Freud, and, for example, the works of Höfer, and the long term investigative work by Agency into objects that resist classification. Here knowledge *about* animism is not being produced, rather it is, itself, being animated and subsequently called into question,

[27] See the introduction to "Animism: Episode 1. A Report on Migrating Souls in Museums and Moving Pictures." Url: <https://animism.e-flux.com/episode1/> (accessed 21 September 2021)

[28] See Anselm Franke, "Animism. Notes on an Exhibition", *e-flux journal* 36, July, 2012. Url: <https://www.e-flux.com/journal/36/61258/animism-notes-on-an-exhibition/>

"Animism", Haus de Kulturen de Welt, Berlin, March 16-May 6, 2012





"Monoculture, A Recent History", Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen (M HKA), Antwerp, September 25, 2020 - April 25, 2021

through the exhibition in a form of a continual feedback loop. In this sense the exhibition is central (as both device and attendant object of study) in relaying and instantiating the research.

In "Monoculture: A Recent History" curated by Nav Haq at MuHKA, Antwerp, there was a similar attempt to collapse the object of study and the mechanisms of the exhibition and institutional display.²⁹ The exhibition presented itself as a gathering of diverse forms of monoculture across the twentieth century spanning a complex configuration including Négritude, eugenics, nationalist socialism, neoliberal capitalism and identity politics as well as looking to agriculture and language as different, though related forms of monoculture.³⁰ However, the exhibition was not about monocultures *per se*. Rather it sought to position art, and what Haq describes as its "ambiguous status" as a possible foil for the reductive and limiting nature of monocultural tendencies. Underpinning this proposal was the "ambiguity tolerance" thesis put forward by psychoanalyst Else Frenkel-Brunswik. Brunswik posits that a lack of tolerance to ambiguity made people less accepting of difference and more prone to sympathize with monocultures. Art, the exhibition put forward was essentially ambiguous and was therefore a vital tool in ensuring that we remain open to different cultural and ideological positions. Within the exhibition this ambiguity was embodied by artists such as Hannah Höch, Carol Rama or Hüseyin Bahri Alptekin (presented next to first edition books by Brunswick, Simone de Beauvoir and Hannah Arendt). These were positioned in contrast to monocultural positions, ranging from eugenics to free market capitalism. Haq deployed scenographic devices to delineate these differences, with the more "ambiguous" (open, accepting) positions largely appearing on unpainted wooden walls, as opposed to the more ideologically representational field of the white walls (or white cube) hosting monocultures. The exhibition, a vast research endeavour across the history of art and ideas in the 20th century, was also a very self-conscious reflection on art and images occupying non-representational space. This

[29] "Monoculture: A Recent History" curated by Nav Haq, M HKA, Antwerp, from 20 September to 25 April 2021. Url: <https://www.muhka.be/programme/detail/1439-monoculture-a-recent-history>

[30] For a more detailed discussion of the exhibition see Nick Aikens and Nav Haq, "A walk-through the exhibition 'MONOCULTURE: A Recent History' at M HKA (Antwerp)", *L'Internationale Online*, https://www.internationaleonline.org/programmes/our_many_europes/monoculture/180_a_walk_through_the_exhibition_monoculture_a_recent_history_at_m_hka_antwerp_with_nick_aikens_and_nav_haq_in_conversation (accessed 21 September 2021)

self-described “philosophical” push for ambiguity was seen as offering a means to a more accepting, egalitarian society and one in which museums, as public institutions, have a central role to play. Whilst “Monoculture” is noteworthy for its veiled critique of exhibition practices that overtly align themselves with identitarian positions, the exhibition reveals the complexities when attempting to trouble the relationship between art and ideas, representation and ideology. Scenographic devices, such as those used in “Monoculture” to delineate ‘ambiguous’ art from its representational / ideological counterpart—or the inclusion of books to point to ideologies, philosophies or histories—are always, themselves, in danger of operating as representational signifiers that need to be “read.”

In contrast, it feels generative to think through ways in which the sonic and the audio might serve as a device to sidestep representational signification. In “Force Time Distance: On Labour and Its Sonic Ecologies,” the recent edition of Sonsbeek, the exhibition, sited across multiple venues, delved into the “intercourse between labour and the sonic.”³¹ What interests me about “Force Time Distance” is the manner in which the exhibition simultaneously investigated the history of sonic and phonic encounters, as these appeared through labour practices and movements across geographies, and how these played out in the space of the exhibition itself. In this sense the very counter-representational qualities of the sonic allowed the exhibition to evoke histories and contexts without recourse to representation. In the 1990s artists such as Tony Cokes were pairing text and sound to push back against forms of representation as it pertains to questions of political and cultural Blackness. “Force Times Distance” used the sonic as a curatorial device to trouble the representational field of the exhibition and its history-making capacities. The exhibition was not simply the means through which to play back different moments where music is used as a vehicle for solidarity, resistance and community, rather it considers “noise,” as Aude Christel Mgba describes it, as a “disrupting force” against the normal order of things, as well as calling into question what sounds are heard and what sounds remain within process of history-making.³²

These are three examples of research-exhibition practices that pivot away from what Haq and curator Tirdad Zolghadr would call their “aboutness”—the specific subject matter an exhibition claims to address—to questions of form and strategy, questions that were largely overlooked in claims for “epistemological invention.”³³ Curators, myself included, are very adept at describing what an exhibition is “about.” What is much harder for us to describe is how the specific form of the exhibition offers both a physical and conceptual space to both trouble and augment our understanding of any subject of address, or how the process of transmitting or instantiating research in the form of an exhibition relates to the frame of the enquiry. Such an approach does not necessarily entail the ontological and philosophical claims made in *Animism* or *Monoculture*, but might take place in relation to highly specific case studies. For example, a defining feature of the multi-part exhibition “Past Disquiet: Narratives and Ghosts from the International Art Exhibition Palestine 1978,” curated by Rasha Salti and Kristine Khouri (2015-19) was a deeply reflexive approach to their investigations into a single art exhibition.³⁴ Rather than recreate or represent the original exhibition—held in Beirut and organised by the cultural arm of the PLO;

[31] Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, “Force Time Distance: On Labour and Its Sonic Ecologies”, in Bonaventure Soh Bejeng Ndikung (ed.), *Force Time Distance: On Labour and Its Sonic Ecologies*, Archive Books, 2021. p. 25.

[32] See Aude Christel Mgba, “A Different Philosophy of Noise” in Bonaventure Soh Bejeng Ndikung (ed.), *Force Time Distance: On Labour and Its Sonic Ecologies*, Archive Books, 2021, p. 175.

[33] See Nav Haq and Tirdad Zolghadr, “A General sort of adversity to the ‘aboutness of things’”, in Pascal Gielen and Nav Haq (eds.), *The Aesthetics of Ambiguity. Understanding and Addressing Ambiguity*, Valiz, 2020, pp.186.

[34] See Kristine Khouri and Rasha Salti (eds.), *Past Disquiet. Artists, International Solidarity and Museums in Exile*, Museum of Modern Art Warsaw, 2018.



as a possible seed-collection for a future museum of Palestine—either through works of art or installation shots, the exhibition became the site to consider both the solidarity of networks of artists, politicians and militants involved in the 1978 exhibition, as well as to openly disclose the inevitable disparities in multiple accounts of a single event. Central to this approach was the collapsing the separation between research strategies and the focus of their inquiry. The exhibition’s catalogue for example, the starting point for Salti and Khouri’s research undertaking, was projected on a large screen overlooking a gallery packed with carefully compiled configurations of archival material—the pages of the catalogue being turned to signal the researcher’s indebtedness to the book. Or the choice to prioritise and display the interview as research strategy which enabled the cast of protagonists involved in the exhibition, to be reassembled into a single room, echoing the alliances of friendships and politics within the original project, whilst also pointing to Salti and Khouri’s own role in awakening the “ghosts” of the 1978 exhibition. Understanding and naming this entangled relationship between a research frame, the processes and conditions of research and its manifestation in the form of the exhibition—such as in *Past Disquiet*—offers a model that is rooted in a specific inquiry (in this case the 1978 exhibition and subsequent trans-national artistic alliances) whilst critically assessing and reflecting on the form that an inquiry takes. It offers a less emphatic and declarative model, but rather a more provisional one, through which a research process can take place. Most importantly perhaps, it brings the question of research—or epistemological invention—into the space of the exhibition.

*"Past Disquiet", Sursock
Museum, Beirut, July 27
- October 1, 2018. Photo:
Christopher Baaklini*



"Past Disquiet", Sursock Museum, Beirut, July 27 - October 1, 2018.
Photo: Christopher Baaklini

Some speculations on strategies for research-exhibition practices

The cases of "Monoculture: A Recent History" and "Past Disquiet" point to two distinct strategies within research-exhibition practices respectively—the former interrogating a social construct that appears across geographies and societies; the latter beginning from a single exhibition. Such differences, as with the contrast between "The Other Story" and "A Short Century" point to different historiographic models. There is substantial literature on the forms of collecting and display within art museums, with Tony Bennett's account of the power structures at play within the "exhibitionary complex" marking a significant intervention, as well as exposing the process of history-making itself, or what Azoulay calls "an imperial discipline."³⁵ Less work has been done, however, to consider the question of historiography in relation to research-exhibition practices and how this might further develop a discourse on the nexus of exhibition-research practices. Here, then, I want to turn to methodologies and approaches from different disciplines—not as any prescriptive approach, but rather as a speculative comparison across disciplines.

The practices of "microhistory," developed in Italian scholarship in the 1970s, whereby a focus on a highly specific case study serves as a means to illuminate a larger subject—in the case of the seminal work of microhistory by Carlo Ginzburg, he focuses on the life and beliefs of one Menocchio, a miller in 16th Century Italy, in order to explore the worldviews of, and the pre-Christian elements within, peasant culture at the time of the counter-reformation—appears as one possible approach.³⁶ The approach of microhistory, where particular figures, practitioners or moments—as opposed to distinct historical trajectories or an interrogation of a single theme—offers a less totalizing method of conducting a research-exhibition enquiry. Such an approach is a hallmark of many artistic research practices. Hira Nabi's recent, and compelling, film *All That Perishes at the Edge of Land* (2020), shown at "Forces Times Distance," focuses on the daily lives and the stories of labourers on the Gadani ship-breaking yard in Balochistan,

[35] See Ariella Azoulay, *Potential History: Unlearning Imperialism*, Verso, 2019 and Tony Bennett, "The Exhibitionary Complex" Chapter 1 in his *Museums, Power, Knowledge: Selected Essays*, Routledge, 2018.

[36] Carlo Ginzburg, *The Cheese and the Worm*, Routledge & Kegan Paul, 1980. This is widely regarded as the first example of the methodology of microhistory. See Sigurður Gylfi Magnússon and István M. Szigjártó, *What is Microhistory? Theory and Practice*, Routledge, 2013.

Pakistan. The imagery of the destruction of vast, obsolete ships becomes the occasion to ruminate on the devastation of the vitality of oceans; the perilous working conditions for those at Gadani; and the chasm of power and wealth that marks different protagonists across global trade. Nabi's film, as the curators of *Force Times Distance* remark, uses Gadani as a contextual inquiry, akin to a microhistorical approach. Within the realm of exhibition-research practices, drawing on microhistorical approaches—or using specific contextual inquiry, whether that be through a bringing together of different sites via constellating art works and archival material, or honing in on one example—seems to offer an approach to exhibition-research practices that resists totalizing statements, grand narratives or the tendency to “positivism.”

Conjunctural analysis, a hallmark of cultural studies, might offer another way of thinking through, or approaching research exhibitions that take a historical period or singular context as its point of reference. The approach, derived from Marxism and taken on by researchers such as Lawrence Grossberg, Jennifer Daryl Slack and Stuart Hall, to name only a few, aims to assess how different intersecting forces—political, cultural, and economic—come to bear on a historical moment.³⁷ What defines conjunctural analysis, and as a result, cultural studies at large, is an investigation into context and how that subsequently produces meaning. In other words, the object of study is not predefined, rather an unpicking and subsequent articulation of different layers emerges through the work. As Jennifer Daryl Slack describes:

Seen from this perspective, this is what a cultural study does: map the context—not in the sense of situating a phenomenon in a context, but in mapping a context, mapping the very identity that brings the context into focus [...] To put it another way, the context is not something out there, within which practices occur or which influence the development of practices. Rather, identities, practices, and effects generally, constitute the very context within which there are practices, identities or effects.³⁸

[37] Conjunctural analysis is perhaps best exemplified in Stuart Hall, Chas Critcher, Tony Jefferson, John Clarke, Brian Roberts, *Policing The Crisis: Mugging, the state and law & order*, Birmingham 1978. See also John Clarke, “Doing the Dirty Work: The Challenges of Conjunctural Analysis”, in Julian Henriques and David Morly (eds.), *Stuart Hall: Conversations, Projects and Legacies*, Goldsmiths Press, 2018. Url: https://research.gold.ac.uk/id/eprint/19747/1/Stuart%20Hall_OA_version.pdf

[38] Jennifer Slack, “The theory and method of articulation in cultural studies” in David Morley and Kuan-Hsing Chen (eds.), *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*, Routledge, 1996. p. 125.



“How did we get here”, SALT, Istanbul, September 3 - November 29, 2015

The exhibition at SALT Istanbul, “How Did We get Here” (2016), curated by Merve Elveren, drew on a series of specific sites—from the Radical Democrats in Turkey; the counter cultural magazine Sokak; and the protracted building of the third bridge across the Bosphorus—to assess the different cultural and political forces in 1980s Turkey, as the country embarked upon implementation of a free market system.³⁹ The result was an exhibition that offered a relay across sites and practices that, when bought together, offered precisely what Slack describes, as “mapping the context.” This context was not the backdrop for a foregrounded object of study, but was the study itself. The exhibition was not structured chronologically nor according to clear thematics, but rather as a series of interrelated and interlocking microhistories. There are of course substantive differences between the way in which conjunctural analysis and cultural studies articulates different social and political forces, and a constellation of practices and displays within an exhibition display, yet the approach of cultural studies offers a model for thinking through and naming exhibition practices that draw upon different sources and references to engage with a given context.

The practice of what historian Saidiya Hartman terms “critical fabulations” and theorist Ariella Azoulay’s notion of potential history, where histories are told that sit at the intersections of what is found and excluded from the archive, offers another model to think about the ways research driven exhibition-making might address historical and political imaginaries through the lens of singular stories. Hartman’s approach is first developed in the article “Venus in two acts” (2008), where she negotiates the history of the murders of two women on a slave ship crossing the infamous Middle Passage. Critical fabulation is approached as a means “to tell an impossible story and to amplify the impossibility of its telling,” to reconstruct “what could have been.” This drive holds strong affinities with Azoulay’s notion of potential history as they both insist on the ways in which past events should not be considered part of a closed-off history, but constitutive of an ongoing present.⁴⁰ In her recent exhibition “Hidden Labour Across” curator Doreen Mende evokes Azoulay’s notion of potential history to create imagined alliances across what she describes as “violent erasures of history.”⁴¹ In keeping with the approach of both critical fabulation and potential history, the point of departures are the lives and conditions of specific people, here workers, that forges “potential” linkages across the GDR in the 1970s to workers in South Korea and contemporary India. This device, which simultaneously foregrounds lived experiences, whilst “fabulating” on possible, imagined connections across time—a chronopolitical “rewinding” to borrow Azoulay’s phrase—offers a speculative model for mobilizing research practice (both curatorial and artistic) that gives form to Mende’s proposition of non-representational research within the domain of research-exhibition making.

Mindful of the very different respective cultural politics, my intention is not to propose a simple equivalence here between Ginzburg’s microhistory, Azoulay’s potential history and Hartman’s critical fabulation. Rather, I wish to point to possible references, models, sites of intersection with different forms of historiography, that might augment current debates on research-exhibition practices—and specifically the use of the archive within

[39] Url: <https://saltonline.org/en/1313/how-did-we-get-here> (accessed 21 September)

[40] Hartman’s formulation of critical fabulations was developed in her book *Wayward Lives, Beautiful Experiments. Intimate Histories of Social Upheaval*, 2019 having first been introduced in her earlier essay, “Venus in Two Acts”, *Small Axe*, vol. 12 no. 2, 2008, p. 1-14. . Url: <https://cpb-us-w2.wpmucdn.com/campuspress.yale.edu/dist/1/2296/files/2017/09/Saidiya-Hartman-Venus-in-Two-Acts-1a1v7bq.pdf>

[41] Url: https://entangledinternationalism.org/wp-content/uploads/2021/02/FIN_Hidden_Labour-Across_internote01_booklet.pdf (accessed 21 September 2021)



"Hidden Labour Across", Kunstverein Leipzig, Leipzig, August 22 - October 21, 2020

exhibition practices. Hartman and others, such as theorist Achille Mbembe, have outlined the limits, exclusions and violence of the archive, and there has been extensive discussion and critique of the use of the archive in contemporary art exhibitions.⁴² Whilst figures such as Soh Bejeng Ndikung have considered how the archive may be embodied, performed or transferred beyond its materiality, it seems that considering the different strategies of Ginzburg, Azoulay, and Hartman might also enrich methodological invention for engaging with history and the archive through exhibition.⁴³

The way in which curatorial practice and discourse—within academic, institutional and artistic contexts—leans on, and is a subject to, an unwieldy constellation of forces, makes any attempt to weave together disparate pronouncements and debates into an overarching analysis, selective and partial. The aim in this essay, has been a tentative probing at naming different tendencies and trajectories and identifying possible strategies within the field that point to the shifting relationships across and between the exhibition, research practices and the curatorial. In tandem with some of the examples and proposals I have suggested, what is needed is a more detailed consideration of architectural, scenographic, formal and material strategies of research-exhibition practices. By outlining some of the contours of this relationship, as well as speculating on possible approaches, I hope to have contributed a little to the reflection on research-exhibition practices—modes of formulating; strategizing; and the application of diverse historiographical methods within such practices—that might, as Stuart Hall would say, push the conversation "a little further down the road."⁴⁴

[42] See for example Achille Mbembe, "The Power of the Archive and its Limits," in C. Hamilton, et al., (eds.) *Refiguring the Archive*, David Philip, 2002. For an anthology on archive practices within contemporary art see Charles Merewether (ed.) *The Archive*, Whitechapel Gallery, 2006.

[43] Some of these strategies are laid out by Soh Bejeng Ndikung in *In a While or Two We Will Find The Tone*.

[44] Stuart Hall, "Cultural Studies and Its Theoretical Legacies", in Lawrence Grossberg, Cary Nelson, & Paula Treichler (eds.) *Cultural Studies*, Routledge, 1992, p. 280.

INFRASTRUCTURES OF THE EXHIBITIONARY

Carolina RITO

Carolina Rito is Professor of Creative Practice Research, at the Research Centre for Arts, Memory and Communities (CAMC), at Coventry University; and leads on the centre's Critical Practices research strand. She is a researcher and curator whose work explores "the curatorial" as an investigative practice, expanding practice-based research in the fields of curating, visual arts, visual cultures and cultural studies. Rito is Executive Board Member of the Midlands Higher Education & Culture Forum; Research Fellow at the Institute of Contemporary History (IHC), Universidade NOVA de Lisboa; Founding Editor of *The Contemporary Journal*; and Chair for the Collaborative Research Working Group for the MHECF. Rito is the co-editor of *Institution as Praxis – New Curatorial Directions for Collaborative Research* (Sternberg, 2020), *Architectures of Education* (e-flux Architecture, 2020), and *FABRICATING PUBLICS: the dissemination of culture in the post-truth era* (Open Humanities Press, 2021). Rito is editor of "On Translations" (2018) and "Critical Pedagogies" (2019) issues (*The Contemporary Journal*). She has published in international journals such as *King's Review*, *Mousse Magazine*, and *Wrong Wrong*. From 2017 to 2019, she was Head of Public Programmes and Research at Nottingham Contemporary, leading the institution's research strategy with Nottingham Trent University and University of Nottingham. She holds a PhD in Curatorial/Knowledge from Goldsmiths, University of London, where she taught from 2014 to 2016.

Taking a stirred-up understanding and use of knowledge as a given of the contemporary art world is one of their [educators, theorists, and practitioners who assemble around notions such as “practice-based research” and “the curatorial”] shared premises, as is the belief that the institutions and “para-institutions” filed under an expanded notion of contemporary art are the potential sites of responding in new and necessary ways to the constant and inescapable crises inflicted upon the earth and its human and nonhuman inhabitants by industrialization, modernization, colonialism, fascism, and neoliberalism (to name only a few of the numerous reasons for the current condition).¹

If exhibition stands for a display of objects, *the exhibitionary* is the network of ongoing exposures—material and immaterial, of physical things and abstract ideas—where exhibitions take place.

Exhibition-making and curating have been tightly intertwined since the emergence of curating as a practice in the contemporary art world. Curating, loosely defined as the practice of making exhibitions in a museum or gallery setting, has gone through a process of intense transformation and debate, at least since the last sixty years or so. Historically, these debates have articulated the role of curating as the display of selected objects by means of proposing a new narrative or idea (or even revisiting a particular topic in art history). More recently, curating has become an arena from which to engage knowledge and concerns, materials and affects, in the expanded field of the artwork. The practice of exhibition-making has expanded—hand-in-hand with the development of curating and the curatorial²—to engage with the tensions and continuities between ideas and artefacts, the nonlinear relationalities between materials, and the mobilisation of the aesthetic regimes that surround and inform us. Aesthetics is understood here, not only as what is displayed or given-to-be-seen but also the forms and underlying mechanisms of visibility and their political implications, therefore, in this articulation, we can begin to consider the outside of the circumscribed perimeter of the museum.

Today, without generating much controversy, we could assert that an exhibition is more than just a (curated) display of objects. It is by taking this statement as an initial standpoint that I would like to revisit the cultural and epistemic capacities of exhibition—or what I prefer calling the “exhibitionary” (a term that becomes clearer below)—beyond exhibition-making. We must insist that the field of exhibition encompasses much more

[1] Tom Holert, *Knowledge beside Itself: Contemporary Art's Epistemic Politics*, Sternberg Press, 2020. p. 13.

[2] Curating and the curatorial are both related to the practice of exhibition-making. However, there has been a rich debate in the last 15 years that situates the curatorial in the expanded field of exhibition-making, with a role that exceeds the curation of exhibitions, and points towards the interpretative and epistemic functions of cultural production. Some of the authors who have elaborated on these topics are Maria Lind (2011), Irit Rogoff (2013), Jean-Paul Martinon (2013), Paul O'Neill and Mick Wilson (2015, 2017).

than just the making or study of exhibitions in an art setting. Until today, various projects and practitioners have explored the generative potential of curating by exploring formats that disseminate the exhibitionary through multiple forms of cultural engagement. Here I am thinking, for instance, of the research-led curatorial programme at the House of the World Cultures (*Haus der Kulturen der Welt*) in Berlin, which has been exemplary and instrumental in experimenting, in a comprehensive institutional level, with the curatorial as an investigative practice unfolding in an extended temporality and making use of the formats required to provide different curatorial entry points to critical and urgent questions (through long-term critical forums, exhibitions, publications, working groups, commissions, etc.)³

[3] For more information on the House of the World Cultures in Berlin, see: <https://www.hkw.de/en/>. Accessed 27 August 2021.

What we still need to explore in greater detail is not so much where to identify new settings for the making of exhibitions and curatorial formats; I think this has been explored extensively with the rehabilitation of derelict warehouses, the proliferation of pop-up exhibitions in closed commercial spaces, and the internet, just to name a few instances. What this essay aims to explore is how to mobilise exhibitionary tools (aesthetic, spatial, theoretical, epistemic)—as a way of intervening and producing meaning—and to apply them to the juxtapositions of materials that surround us. In other words, I want to investigate the epistemic and cultural potentials of bringing exhibitionary tools to a non-exhibition setting to provide new modes of production, engagement and interpretation of and within expanded cultural fields.

This essay aims to locate “exhibition instances” outside the strict realm of art display, museums and galleries, in parallel with other modes of knowledge production (academic and non-academic epistemes), and of intervention in human and non-human worlds. By acknowledging the exhibition mechanisms in the expanded field of the art exhibition we can recognise the exhibitionary qualities of the forms and materials set up intentionally and/or unintentionally as being-in-relation—in an *ecosystemic* scale—and which subsequently inform our experiences and shape the way we make sense of the world and create new meanings. This text discusses the possibility of mobilising the “infrastructure of the exhibitionary”—as the network and mechanisms of *ecosystemic* exposures of forms and materials that constitute our ecologies—to carve out an arena of practice and research in the Arts and Humanities to analyse and intervene in the field of aesthetics and its politics. This attempt does not ignore the valuable developments in art history, art criticism, museum studies, curating and art practice. Rather, the expanded notion of the exhibitionary, which I am advocating for, complements work realised within these fields, at the same time that it recognises the perimeter of its intervention to be in close dialogue and proximity with the analysis of cultural phenomena provided by cultural studies and visual cultures.

In order to elaborate on some of the principles of what may be termed an expanded exhibitionary mode as a site of inquiry, the first part of this text focuses on the centrality of galleries and museums in producing exhibitions, establishing and maintaining aesthetic values, racial and gender stereotypes, and maintaining uneven power relations. Moreover, it focuses on the radical correlation between aesthetics and forms of political and social life. In this way, the text draws upon critical studies on the birth of museums in the nineteenth century and the colonial exhibitions to identify the porosity and interchange between the project of the Enlightenment,

the colonial enterprise, and institutions of display. We do this because, while we claim an exhibitionary inquiry as a basis for new modes of cultural and political engagement, it is of prime importance to acknowledge the coloniality of “curating-as-exhibition-making”, before assigning it a political potential and naively assuming that its aesthetic-political efficacy comes with it as a default.

In the second part, the essay looks at institutions of display today, their increasing neoliberalisation, and how to implement models that refuse the autonomy of the field and the mere territorial expansion of the sector towards “non-traditional” spaces for exhibitions. Examples of territorial expansion of exhibition-making are frequently provided by grandiose exhibition enterprises, such as European Capitals of Culture, commemorative festivals, and biennials. The text argues that opening up the field of exhibition as an epistemic arena of practice in which cultural meanings get constituted and troubled, displaced and reinvented, can provide insights to the reimagining of the institutions of display—museums and galleries—towards transdisciplinary curatorial/research hubs. This reflection aims to tap into debates on the curatorial and practice research, including, the claim for the generative research capacities of the curatorial and how practitioners and institutions of display are well equipped and placed to respond to our current crisis.

Aesthetics Outside of the Domain of Art

In the field of contemporary art, exhibitions are seen as operating at the level of aesthetics (formerly defined according to notions of beauty, style and genre; nowadays actualised with curatorial and epistemic capacities.) By taking a look at the writings of philosopher Jacques Rancière, more specifically *The Politics of Aesthetics* (2014), one finds an important qualification to the definition and remit of aesthetics—considerations which are for the most part absent in art criticism. For this author, aesthetics does not solely refer to the field of artistic practices, nor just to the thinking about art and the theory of art. Instead, aesthetics is understood as a domain of social and political life in which the forms of the sayable, the thinkable, and the doable are part of how we experience and make sense of the world. Rancière argues that “aesthetics acts as configurations of experience that create new modes of sense perception and induce novel forms of political subjectivity.”⁴ Rancière rightly points to the domain of aesthetics as operative in all the forms of political and human experience, also extended to all abstract and physical forms, e.g., from pixels and molecules, to non-human beings.

A more open definition of aesthetics immediately triggers a series of concerns related to the materiality and abstraction of ideas, forms, displays, experience, and, moreover, concerns that are not reduced to the confined arena of artistic forms. For that matter, a decolonial reading of the autonomy of the art object and aesthetics locates this separation as a construct of the project of modernity, a reading that has been extensively articulated by decolonial scholars.⁵ According to sociologist Rolando Vázquez, this separation is only possible within the logic of “colonial difference.”⁶ Among the most striking of these divisions are those between knowledge and the arts; culture and knowledge; human and nature; and the violence of racial and gender borders. This modern division is an artificial separation in the colonial episteme whereby the world is segmented into groups that are set

[4] Jacques Rancière and Gabriel Rockhill, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, Bloomsbury, (2014) [orig. 2004]. p. 19.

[5] Modernity/Coloniality group was formed in a conference of Latin-American scholars in Caracas, 1998. The term was first used by Anibal Quijano (2017) and later expanded by Walter Mignolo (2007) and others. See more here: <https://globalsocialtheory.org/concepts/colonialitymodernity/>

[6] Rolando Vázquez, *Vistas of Modernity: Decolonial Aesthetics and the End of the Contemporary*, Mondrian Fund, 2020, p. 117.

apart and disjointed. This disjuncture is responsible for the establishment of an epistemic and, one could add, aesthetic separation between constitutive elements of the world that, despite being radically interdependent, were set apart by the project of modernity. The consequences of the widespread implementation of this artificial divide became even more apparent with the tangible implications of racial capitalism, the Anthropocene and the devastating impact of climate change.

In Vázquez's most recent publication, *Vistas of Modernity: Decolonial Aesthetics and The End of The Contemporary* (2020), the author brings to our attention the modern/colonial order of aesthetics and its intricate relation to the apparatus of control over the representation and experience of world-historical realities. Vázquez's argument contributes to the debates around the ways in which aesthetics and representation are intertwined with historical and situated political regimes. Vázquez's argument claims that we cannot have a complex reading of coloniality if the critique of epistemocentrism is not interpellated and complemented with the broader field of aesthetics. Vázquez writes:

We refer to aesthetics not solely as the field of artistic practices, nor just as the thinking about the arts. We understand aesthetics as a domain of social life equivalent to epistemology. While the question of epistemology is concerned with the modern/colonial control of knowledge and representation, the question of aesthetics brings to the fore the control of perception and representation.⁷

An analysis of the politics of aesthetics in the expanded field of exhibition-making is a crucial complement to the reassessment of the colonial and neoliberal regimes that govern forms of life (and non-life) across the planet. What I would like to propose here, is the immanent continuities between the forms of art and the forms that constitute the world—a symbiosis always recognised, and evidenced, in the themes of artworks (e.g., figurative painting and sculpture) or in the political agendas of exhibitions.

Equally, it is important to turn our attention to the politics of exhibitions and their institutional framework, more precisely, the issues that emerge at the intersection between the birth of institutions of display and the modern institutions of control. This critical work provides a much-needed perspective with which to investigate the coloniality of curating-as-exhibition-making. From the vantage point of the exhibitionary, and the expanded notion of the curatorial articulated here, the positing of curating-as-exhibition-making as a neutral construction or operation is a premise that is rendered highly questionable, if not downright untenable.

There is no neutral act of exhibiting and no neutral exhibition space. Any consideration of the genealogy of museums and exhibitions cannot overlook the first European museums and the international World Fairs. Both formats are known for playing an important role in the consolidation of the colonial episteme of racial superiority, ontological differences, which refused to recognise the intellectual and cultural complexity of non-European peoples. With this project came also the formation of disciplines, discourses and colonial paradigms that differentiate peoples, geographies, knowledges, and experiences. Among the rigorous scholarly work in this field, scholars such as Douglas Crimp,⁸ Tony Bennett,⁹ Brigitta Kuster,¹⁰ Wayne Modest,¹¹ and Dan Hicks,¹² have provided compelling analyses of how the apparatuses of display informed the production, reception and interpretation of art,

[7] *Ibid.* p. 7.

[8] Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, MIT Press, 2008. [orig. 1993]

[9] Tony Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, Routledge, 1995.

[10] Brigitta Kuster, "Sous Les Yeux Vigilants / Under the Watchful Eyes. On the International Colonial Exhibition in Paris 1931", *Transform EIPCP, Art and Police*, 2007.

[11] Wayne Modest, Nicholas Thomas, Doris Pilić, and Claudia Augustat (eds.), *Matters of Belonging: Ethnographic Museums in a Changing Europe*, Sidestone Press, 2019.

[12] Dan Hicks, *The Brutish Museums: The Benin Bronzes, Colonial Violence and Cultural Restitution*, Pluto Press, 2020.

disciplinary knowledge, historical narratives, and epistemic paradigms. Moreover, these authors allow us to theorise how recoded and rebranded imperial rhetorics continue to legitimise the ownership of looted objects (and memories) today.¹³

Most of the aforementioned analyses draw notably upon Foucault's elaboration of the modern institutional technologies that control and discipline forms of social and political life.¹⁴ For example, Tony Bennet in *The Birth of the Museum* (1995), gives an account of a modern institution of control that Foucault left untheorized. Bennett provides a focused genealogy of the modern public museum tracing its formation and early function, as well as its policies and politics:

The emergence of art museums was closely related to that of a wider range of institutions—history and natural science museums, dioramas and panoramas, national and, later, international exhibitions, arcades and department stores—which served as linked sites for the development and circulation of new disciplines (history, biology, art history, anthropology) and their discursive formations (the past, evolution, aesthetics, man) as well as for the development of new technologies of vision.¹⁵

For Bennett, the foundational task of the institutions of display was more than the display of a set of objects and the access provided for an audience. Bennet named the concatenation of disciplines, knowledge, discourses and power relations immanent—arguably invisible to the general audience—in the emergence of these institutions as “the exhibitionary complex”. The unapologetic (and not-so-invisible) continuities between colonial modes of display and today’s formats are obvious in the contemporary heir to the colonial World Fairs, i.e., the EXPO. A popular format in European metropolitan centres since the nineteenth century, the World Fairs used the stage of exhibition to display and promote national and imperial industrial progress, the colonial territories and assets, and, more appallingly, to exhibit the peoples from colonised territories. Far from having critically distanced itself from its earlier problematic historical formations, without any sense of irony and unapologetically, the EXPO project’s website announces:

The first World Expo—the Great Exhibition—took place in London in 1851. The concept became popular and was repeated across the globe, demonstrating an unparalleled power of attraction and a record of world-class legacies.¹⁶

In the contemporary era, the *Bureau International des Expositions* took up the colonial project under a new name, EXPO, and renewed its imagery and identity. Former colonial World Fairs are now presented as mega-exhibitions dedicated “to improve humankind’s knowledge, [taking] into account human and social aspirations and highlights scientific, technological, economic and social progress.”¹⁷ Arguably, this statement is not so dissimilar to the rhetorics or the ethos of the original colonial project in the nineteenth century. However, the current large-scale event seems to have adapted to the new neoliberal logics, accepting not only applications from nation-states, but also from private companies to be represented by their own pavilions.

The EXPO demonstrates the continuities of the modern/colonial project of exhibition-making as a political staging of Eurocentric power relations and upholds an actualisation of this apparatus of power for use in the

[13] On this matter, there are two recent publications that directly reflect on the continuities of the coloniality of museums and collections in Western museums: *The Brutish Museums: The Benin Bronzes, Colonial Violence and Cultural Restitution* by Dan Hicks (2020) and *The Metabolic Museum* by Clementine Deliss (2020).

[14] Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, Vintage Books, 1979.

[15] *Op. cit.*, p. 59.

[16] Bureau International des Expositions url: <https://www.bie-paris.org/site/en/about-world-expos>

[17] *Ibid.*

present. Simultaneously, the new model capitalises upon the historical discourse of the apparatus of the exhibition to actualise a neocolonial discourse premised on the nation-state, identity and progress. These examples demonstrate that exhibition-making cannot be decoupled from the institutional mechanics that govern display and the discourses that constitute it—historically and materially—including not only what is made visible, but also what is made invisible through the means of the exhibition (e.g., power structures and cultural paradigms.) Moreover, when calling today for the political role of curating, we have to be mindful of these genealogies and aesthetic-political legacies. At the same time, we need to do the work of insisting that the exhibitionary encompasses much more than just the study of exhibition spaces. Opening up this field recognises the epistemic and cultural capacities of exhibition outside of itself, and allows us to delve into the politics of exposure and the expanded meanings and operations of making visible.

In the next section, I aim to mobilise the term exhibitionary beyond Bennett's original formulation, in order to propose a site of operation for the understanding of cultural phenomena through the mechanisms of the exhibition, understood in an expansive way. To offer a possible location for this inquiry, I shed light on the role of cultural institutions and cultural practitioners, today, in the enactment of critical exhibitionary practices outside of the museum and in tandem with new modes of political imagination for cultural practices. I aim to actualise the exhibitionary, no longer to look at the colonality of exhibition-making, but to open up its field to provide a lens through which the aesthetics of our political landscape can be analysed and the curatorial can offer new modes of intervention.

The Empty Exhibition Space and the Exhibitionary

As indicated above, the display of objects in an exhibition can be seen as the symptom of a wider network of relations whereby disciplines, discourses, management, and power relations, are constituted—Bennett's "exhibitionary complex." This construct is incredibly helpful, as most of these processes and formations take place in the backstage of the well-lit gallery and, thus, away from the spectators. We can argue that Bennett's "complex" also includes a critique of the occularcentrism of exhibitions, encompassing as it does an entire range of dynamics despite their arguably invisible condition—here one can think of the sonic, the spatial, the textual, and the ecological interplays. The exhibitionary complex also offers a wider spatiality for the exhibitionary, since it is not only centred around the display—what is made visible—but also opens to less visible phenomena. Animated today, the exhibitionary complex is capable of exceeding the spatial and physical limits of the gallery, and the formal display of objects, as well as its centrality. The mapping of these activities and consideration of the multiple formations requires a different setting—no longer the bi-directionality established between object/spectator, but a multidirectional scene understood as a sequence of continuous exposures of cultural and curatorial interactions, materials and juxtapositions.

Now, with this new decentred, spatial and scenographic understanding of the exhibitionary in mind what would happen if we were to take this notion to the wider context of what surrounds us, to the *ecosystemic* network of material and immaterial cultures; if we were to mobilise the site and the tools of the exhibitionary to provide new meanings about the complex

activities and formations outside of the autonomous space of the arts; if we were to open the field of exhibition to a series of curatorial tools to produce new meanings in a socio-political-environmental scene; if we were to provide an exhibitionary interpretation of the juxtapositions of materials of a particular social, political and cultural phenomenon?

As much as we need to insist that the exhibition provides the epistemic tools for an analysis of our surroundings, we also need to insist that our institutions of display and research may be able to help with this task. Before trying to find the answers elsewhere, the efforts and progress made for the curatorial in the last 15 years are remarkable, with programmes moving away from curating-as-exhibition-making towards the epistemic and investigative capacities of curation. These include the work of colleagues from programmes such as: Curatorial / Knowledge PhD at Goldsmiths University of London (where I did my doctoral studies) led by theorist and curator Irit Rogoff; the long-term curatorial quests at BAK, basis voor actuele kunst, in Utrecht; and the aforementioned Haus der Kulturen der Welt in Berlin, just to name a few.¹⁸ The curatorial initiated a process aiming to give materials (physical and abstract) the same relevance and capacity to articulate new narratives and legitimise non-traditional sites of inquiry. To “make sense” of the multiplicity of materials, the curatorial drew from exhibitionary gestures, which include the non-linear juxtaposition of materials, the staging of discreet stories, the convergence of different entry points to the subject matter, and the refusal of pre-set methods and disciplinary limits. Notably, some of the practitioners and researchers within the programmes identified above, have inserted their practices in the interstices of disciplinary boundaries and media, blurring the limits between theory and practice, and operating between the academy and the cultural sector.

However, while we think about (and practice within) the modes of these engagements, a question as to the infrastructures available to host this enterprise requires more attention. At first glance, given their expertise and experience in exhibition-making, aesthetics and the arts, cultural practitioners and institutions are very well equipped to set up an exhibitionary inquiry into cultural formations—or exposures, as the ceaseless state of being exposed or in radical relation to something. However, many obstacles pave this tortuous way. I would like to draw our attention to the constraints imposed upon us, by the expansion of the neoliberal model in museums, largely oriented by performance indicators, impact, metric management and the imperatives of (unsustainable) growth, i.e., more exhibitions, more footfall, more income, more funding, more impact.

As I have argued elsewhere, the neoliberal business model for cultural institutions and universities makes it difficult to maintain the flexibility required to accommodate the ever-changing landscape of the arts and its modes of engagement.¹⁹ In the cultural sector, the funding system is marked by the imperative of growth and sustainability, which translates into income generation and the demand to diversify the funding sources (private and external) with increasingly weaker public investment. This neoliberalisation means that exhibition spaces, and multi-purpose rooms (that would otherwise be available for programming, and to practitioners and local communities to meet and work) are now offered for commercial hire. Cafes in public cultural institutions have newly opened, or been rebranded in a fancier and more expensive fashion. Museums’ have expanded their shops, and those museums without retail outlets have created them—usually to

[18] For more information about these projects visit: Curatorial / Knowledge PhD, Goldsmiths, University of London <http://ck.kein.org/>; and BAK, basis voor actuele kunst at <https://www.bakonline.org/>; and <https://www.hkw.de/en/>

[19] Carolina Rito, “Trust Without Evidence: Post-Truth, Culture Policies, and Funding Dependency” in Carolina Rito and Bill Balaskas (eds.), *Fabricating Publics: Dissemination of Culture in the Post-Truth Era*, Data Browser & Open Humanities Press, forthcoming.

occupy a prevalent space between the entrance and the reception of the institution.

Without alternatives, institutions channel a substantial part of their resources (staff time, etc.) to funding applications—hence, the now familiar and extensive presence of development teams in museums' structures. Institutions are kept busy grappling with funding applications and reports, often to the detriment of cultural programming. The fundamental issue here is that, due to the dependence on external funding, a significant part of the strategic decisions around cultural activity and an institutions' vision is determined outside of the sectors' qualified expertise: determined that is, in short, by the criteria of funding schemes. The consequences of this model are dire, as it hijacks the flexibility to establish new directions and priorities in line with the most recent developments in the field—including the recognition of changes in cultural patterns, e.g., the fact that exhibitions are no longer the primary cultural format in the expanded field of art practices. This model keeps institutions away from themselves, externalising not only the funding mechanisms, but, inevitably, the design of the present and future of their priorities and directions.

Despite the wide expansion of artistic and curatorial engagements (educational, performative, editorial, etc.), the hegemony of the exhibition model persists. Arguably, incapable of responding to the changes in the field, institutions keep exhibitions of artefacts as the core activity of contemporary art centres and all that gravitates around their programme, i.e., residencies, collections, public programming, etc. A cursory look at museums' architectural plans provides a clear indication that the space occupied by exhibition functions in comparison to rooms available for other cultural activities is expressive of the priority given to exhibition-making. In like manner, the distribution of funding across the various curatorial activities of the museums (i.e., exhibitions, public engagement, public programming, learning) is uneven.

As if the situation was not grim enough, the COVID-19 pandemic and its accompanying restrictions (including the most disruptive one for the sector: the physical distancing) have forced institutions to close temporarily. With empty galleries and without audiences in their premises—arguably the two key elements that sustain exhibitions—institutions had the opportunity to take the temperature of new models of contemporary cultural engagement and reassess their *modus operandi* during and (in anticipation) after the pandemic. Instead, the crisis only reinforced the underlying systemic issues, with a devastating impact on the sector, putting some at the verge of closure. A recent study revealed that 60% of the museums in the United Kingdom fear for their survival after the pandemic.²⁰

In the face of the pandemic and its restrictions, it seems like institutions rushed to push content online to perpetuate the very same formats despite the radical change of the conditions of production and dissemination. The digital technologies and the Internet seemed to provide an easy and cheap answer to urgent questions. Unsurprisingly, the most popular formats ranged from exhibitions rendered in VR and the proliferation of pre-recorded or live events online. In short, the resources went to the replication of old models in a new (or not so new) environment. However, as we have learnt from Philip K Dick in the post-apocalyptic sci-fi novel *Do Androids Dream Electric Sheep?* (1968), despite seeming similar on the surface, humans and androids require very different conditions and resources and cannot be

[20] Geraldine Kendall Adams, "New lockdown leaves museums 'fighting for survival'", *Museums Journal*, 22 January 2021. url: <https://www.museumsassociation.org/museums-journal/news/2021/01/new-lockdown-leaves-museums-fighting-for-survival/>

taken as equivalents. Similarly, physical and digital exhibitions should be thought of according to their different apparatuses of display, production and fruition, instead of seen as direct equivalents.

Elsewhere, I have reflected upon the importance of maintaining spheres within our institutions for critical thinking and practices, to ring fence the time needed to entertain difficult and urgent questions, and to resist the imperative of growth and deliverables.²¹ I elaborated on the process of critical management and caretaking by presenting a condensed version of a long-term project in which I was involved over three years, while leading the Public Programmes and Research department at Nottingham Contemporary—a contemporary art centre in Nottingham, United Kingdom. I have argued that claiming “research” from the standpoint of cultural institutions has the stimulating capacity to create a more expanded temporality for the required engagement with complex materialities and their ecosystems; as well as provide the exhibitionary tools to undertake those investigations. At Nottingham Contemporary, I created a series of programmatic gestures—that I call infrastructures of the curatorial—to enact the work. This infrastructure includes a digital-first and open-source journal for transdisciplinary practices (*The Contemporary Journal*), long-term research strands to drive the curatorial activities, and a series of collaborative, experimental research projects with academic and non-academic practitioners.²²

To conclude, my current position is that the expanded field of cultural production in the arts is well equipped to mobilise the epistemic and cultural capacities of the exhibitionary, and develop unique tools to provide new exhibitionary meanings from the aesthetics and the politics of what surrounds, and never excludes us. While we witness the rampant metrification of practice research in academia and a further precarisation of the galleries and museums’ sector, we are to bring efforts together and mobilise the resources we have at our disposal to claim the validity of exhibitionary modes of knowability and intervention in the world. The intersection between academia and the cultural sector seems to provide a possible answer, allowing for porosities, collaborations, and the refusal to engage with unfruitful protocols. And, hopefully, if we are to do this, in the next pandemic (or as we grapple with urgent issues around racism and xenophobia, and climate change for example), cultural practitioners and practice-researchers are not again going to be seen as dispensable and invalid interlocutors in an ecological and humanitarian crisis—as in the context of the latest COVID-19 pandemic. Instead, I believe that political and ecological scenarios require more than just a scientific response. A shift of such a magnitude demands from us an understanding that the crux we are living through is a matter of paradigm change and radical epistemic and ontological realignment. While scientific solutions for the climate crisis continue being ignored, we require a radical reframing of epistemic and aesthetic forms of life. The exhibitionary has a role to play in shaping the forms of that new imagination. For that to become a reality, we need to render available the current infrastructures for cultural production and their institutions, and expansively reimagine them beyond displaying objects and counting attendees to comply with metrics and performance indicators. To come back to Holert, by way of concluding, the expanded field of contemporary art and its institutions are “potential sites of responding in new and necessary ways to the constant and inescapable crises inflicted upon the earth and its human and nonhuman inhabitants.”²³

[21] Carolina Rito, “What Is the Curatorial Doing?” in Carolina Rito and Bill Balaskas (eds.) *Institution as Praxis: New Curatorial Directions for Collaborative Research*, Sternberg Press, 2020. pp. 44-61.

[22] *The Contemporary Journal* can be visited here: <https://thecontemporaryjournal.org>. For more information about the Public Programmes and Research department at Nottingham Contemporary and the research ethos, visit: <https://nottinghamcontemporary.org/exchange/research/>; and Carolina Rito, (2020) “What Is the Curatorial Doing?”, in: *Institution as Praxis*.

[23] *Op. cit.* p. 13.

THE PROBLEM IS NOT TO MAKE *POLITICAL* EXHIBITIONS BUT TO MAKE EXHIBITIONS *POLITICALLY!*

Simon SHEIKH

Dr. Simon Sheikh is a curator and theorist. He is Reader in Art and Programme Director of MFA Curating at Goldsmiths, University of London. He is currently working on a book about art and apocalypse entitled *It's After the End of the World*.

What do we see when we come into the museum? Do we not see yet another expression of the modern/colonial order of representation? Who is speaking in the museum or in the canon of aesthetics? Who is representing and who is being represented? What archive is being mobilized to set the field of intelligibility and experience?¹

– Rolando Vázquez

Why Exhibitions? Exhibitions are sites where art and artifacts are made public, where social processes and contexts that art and other kinds of productions come from can be described or represented to viewers. Exhibitions are social spaces where meanings, narratives, histories, and functions of cultural materials are actively produced. They are intersections where art or artists, institutions, and viewers meet.²

– Julie Ault

We begin, literally, with two points of view on the display of exhibitions, the first, and historically most recent, is that point of view of the spectator, the addressee, personified by Rolando Vázquez and his decolonial critique of museal forms of exhibiting and representing, and the second viewpoint, presented by Julie Ault as a critically engaged exhibition-maker, asks why exhibitions are important as intersections for both of these points of view, as well as multiple others. In what follows, I will discuss this much-contested notion of representation, but also argue that we need to analyse, and thus, in turn, enable other exhibitionary practices; I will also consider how exhibitions communicate not only through *representation*, but also through, (deceptively) simple, *presentation*, and, inevitably, through modes of what I shall call *derepresentation*.

“They can’t represent us!”

When analyzing, examining and even questioning the political role and potential of exhibition-making, a line of inquiry has long been that of the *politics of representation* implied and employed in the specific exhibition, singular artwork, and even institutional framework. The both celebrated and maligned politics of representation are ways to describe and criticize

[1] Rolando Vázquez, *Vistas of Modernity – decolonial aesthetics and the end of the contemporary*, Mondriaan Fund, 2020. p. 161.

[2] Julie Ault, ‘Exhibition as Political Space’, in Julie Ault and Martin Beck, *Critical Condition*, Kokerei Zollverein, 2003. pp. 361-2.

how an exhibition shows what it shows, i.e., how it represents certain ideas, histories and identities. The politics of representation are also used to frame crucial debates around voicings and subjectivities in the exhibition, in the museum and the gallery—that is, who gets to speak, first and foremost, so, whose stories and points of view are worthy of representation and authorization, and moreover, to complicate these truly messy representational politics of identity further: who gets not only to speak, but who gets to speak *for* whom—to become the representatives of others otherwise absent and invisible? Indeed, this notion of being (a) *representative* leads, as we shall see, to an awkward double bind of bearing the right to represent someone, but also bearing the burden of representation this implies for certain agents, whose voices may then be reduced to simply a specific identity and community, and nothing more. Finally, we must also consider acts of silencing and exclusion—who and what is *unworthy* of representation altogether.

The politics of the exhibition, within theories of representation, then, are quite multifaceted and fraught with problems, but also possibilities, just as representation can be unjust, it also promises justice, or at least the potential for justice, within the realm of culture and the spaces of art, such as galleries and museums, both in historical terms and in the present. The quotations used as epigraphs for this essay are both concerned with precisely these issues, why exhibitions are intrinsically political, and both problematic and promising, and never just one or the other: this is why these questions are key for both the production and reception of exhibitions. They are key in at least three, interconnected ways. First, from the point of view of production, how and who you represent and enable are crucial for the exhibition-maker, for the curator both in relation to artists, artifacts in collections or outside of them, institutional and governing bodies, and in relation to real or imagined publics. Secondly, these questions have, as already suggested, long been central to the tradition of reception within art history and criticism, where the politics of representation are even used as ways of classifying artistic, curatorial and institutional practices as “best” or “worst” practices, or a combination thereof! Finally, the question of doing justice to an issue, a history or a community through the means of exhibiting and representing is becoming increasingly important to the public perception and reaction to exhibitions, their remit, result and limits.

A fairly recent, and highly publicized, controversy around art, curation and representation, would be the inclusion of and subsequent protests against Dana Schutz’s painting “Open Casket” in the 78th Whitney Biennial in New York in 2017, which quite precisely attests to these very problematics around representation and its discontents. This makes it worthwhile to briefly revisit it here, and to contextualize it in terms of its historical moment in the representational politics of the US, and its effect on the artworld. (In)Famously, Schutz’s work appropriates the image of Emmett Till, an African American 14 year old boy, the victim of a brutal racist killing in Mississippi in 1955, who indeed had an open casket funeral, to which the title of the painting refers. Till’s mother, Mamie Till, chose the open casket as she wanted the world to see what the white murderers had done to her baby, and the photograph of Emmett Till’s mutilated body not only became important for the American civil rights movement at the time, but is now

one of the most iconic photographs in the history of the USA, and of its troubled race relations. It was, presumably, this reference that led to the inclusion of the work amid many other works addressing racial violence, but it was also the use of Till's image that led to a variety of protests against the work, and even the call for its removal and destruction, as in Hannah Black's open letter to the Whitney Museum, which pointedly questioned Schutz's right to use this image as her own, since, in Black's opinion "The subject matter is not Schutz's."³

In other words, Schutz is, in this view, not only not capable of representing Black suffering as a White artist, but her transformation of this history of violence into a painting, a potentially profitable object, repeats and reinforces the historical racial injustice and violence. Now, as this debate played out against the backdrop of the BlackLivesMatter movement in the USA (and in many ways, the Whitney Biennial as a whole attempted to address this current situation), most of the responses to Black's letter, in particular those critical of the letter, focused on the identity politics involved, and which subjects can be adequate representatives of a community and a cause. However, the debacle also points to another problem of representation, which is not only that of the identity of the representative, but also the way in which a work represents, in this case the appropriation of a highly sensitive image and historically loaded photograph, transformed into painterly matter in Schutz's famous and famed (neo)expressionist style—echoing, of all things Willem de Kooning, whose images, in particular his *Women* series, contained their own transgressive violence of a misogynist nature. The politics of representation is in this case, then, twofold: *who* can represent adequately, and which *representational forms* are adequate and indeed *just*? The political work of the exhibition must always consider both of these questions, and thus the ways in which it produces both subjects and objects of power and knowledge, or, if you will, overpower or empower, represent and misrepresent. Regardless, of what you think of Schutz's work and rights—to represent or not; to artistic freedom of expression; and so on—or what you think of Black's right—to protest and to intervene, if only through the power of the word, into another artist's work—the whole debacle attests to nothing short of a real crisis of representation within exhibition-making and contemporary art, as well as, a true crisis of institutional legitimacy for the museum at large, and not just for the Whitney. Indeed, seen in a broader political context, the protests against the Whitney Biennial (alongside many other protests around and against art exhibitions, and calls for boycotts of specific institutions), are simultaneous with, and even part of, a multiplicity of global (and local) anti-representational movements currently engaged with 're-inventing democracy', to use Marina Sitrin and Dario Azzellini's term. In their aptly titled 2014 analysis, *They Cannot Represent Us!*, Sitrin and Azzellini characterize these disparate, self-organized political movements as connected precisely through their critique of existing forms of representation:

The slogans are not phrased as rejections of specific political representatives, but as expressions of a general rejection of the logic of representation. The "representation of interests" does not work. It is perceived as undemocratic; people mobilizing do not feel "represented," and they no longer believe that "representation" by those in power is possible.⁴

[3] Hannah Black, "Open Letter to the Curators of the Whitney Biennial", 2017. Url: <https://news.artnet.com/art-world/dana-schutz-painting-emmett-till-whitney-biennial-protest-897929>

[4] Marina Sitrin and Dario Azzellini, *They Can't Represent Us! – Reinventing Democracy from Greece to Occupy*, Verso: London, 2014, p. 41.

What Presence?

Such protests, or in many senses of the word, *demonstrations*, are not only a war of words, rather, this activism requires putting the body on the line: As Judith Butler reminds us “this performativity is not only speech, but the demands of bodily action, gesture, movement, congregation, persistence, and exposure to possible violence.”⁵ Such a performative politics was precisely performed by the artist Parker Bright in their intervention into the Whitney Biennial, where they placed themselves, as a spectator, in front of Schutz’s painting, becoming both a subject and an object of power and knowledge. A subject through intervening in the exhibition, uninvited, but present and partially blocking the view of the painting itself, with the words “Black Death Spectacle” written on the back of their shirt. This inscription of violence, and uncomfortable reminder of what is taking place at the moment of viewing, is not only claiming agency, by putting the body on the line—in the line of vision and line of fire—literally becoming an object to behold in the exhibition. In these ways, Parker Bright can be said to have exchanged the (mis)representation of the painting and by extension the curation and the institution for bodily presence: the presence of a black body in the white cube, which not only disturbs the sanctity of the gallery space, but also refers to the violence happening outside the museum toward black bodies in a racialized society.⁶ The politics of representation, then, are here exposed and broken apart by mere presence, or presentation, while simultaneously accepting the inevitable burden of representation.

Presentation that, within the perceptualist model of art history at least, presumably precedes representation proper, is here employed as the counterpoint to representation, while simultaneously illustrating how presence always partakes in the game of representation, and is unable to stand outside representations, whether of self or other, whether as intended or imposed. Initially, any exhibition simply presents a number of artifacts and images, nothing more, nothing less. It presents a phenomenological experience of spaces and objects, and thus operates on a level of affect rather than representation proper (and is in many ways, if not directly, also an approach taken by recent developments within object orientated ontology and speculative realism that in their total rejection of representation also reject any politics of representation, whether in exhibitions or for that matter democracy). At the same time, the exhibition, as a political and cultural manifestation, is precisely an attempt to create a context, a frame and an order in which to see and understand these objects and images as representations and as representable! This is indeed the curse of art history as well as contemporary curation, or, as the image historian and curator Georges Didi-Huberman puts it, the paradox of reception theory as such:

Often, when we pose our gaze to an art image, we have a forthright sensation of paradox. What reaches us immediately and straightaway is marked with trouble, like a self-evidence that is somehow obscure. Whereas what initially seemed clear and distinct is, we soon realize, the result of a long detour—a mediation, a use of words. Perfectly banal, in the end, this paradox. We can embrace it, let ourselves be carried away by it; we can even experience a kind of *jouissance* upon feeling ourselves alternately enslaved and liberated by this braid of knowledge and non-knowledge, of universality and singularity,

[5] Judith Butler, *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, Harvard University Press, 2018. p. 75.

[6] For a fuller account of not only the “Open Casket” controversy, but of the relationship between the gallery and race, see Aruna D’Souza’s magisterial *Whitewalling: Art, Race & Protest in 3 Acts*, Badlands Unlimited, 2018.

of things that elicit naming and things that leave us gaping. ...All this on one and the same surface of a picture or a sculpture, where nothing has been hidden, where everything before us has been, simply, *presented*. We can, conversely, feel dissatisfied with such a paradox. Want not to let things lie, want to know more, want to *represent to ourselves* in a more intelligible way what an image before us still seemed to hide within it.⁷

[7] Georges Didi-Huberman, *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*, The Pennsylvania State University, 2005. p. 1.

Didi-Huberman's paradox between presentation and representation allows one to understand the political imagining of exhibition-making in a different way, that does not only involve impossibility and injustice as evoked by Vázquez, but also the possibilities proposed by Ault, arising, as it were, from the *impossibility* of stable readings and fixed meanings, and for experiences of pleasure as well as solely those of power and powerlessness. We know we can simply enjoy the objects without knowing what they are or mean, but at the same time we cannot *not* represent, not try to make some sort of meaning out of them, so in an exhibition we will constantly be oscillating between presentation and representation, and any contemporary curatorial practice must negotiate this relationship.

[8] Stuart Hall, "The Work of Representation", in Stuart Hall, Jessica Evans and Sean Nixon (eds.), *Representation*, SAGE, 1997. p. 5.

So, from presentation, we immediately proceed into the minefield that is representation. Theories of representation naturally abound in academia, particularly in the humanities as interpretative disciplines. Here, I will just draw upon two notions, derived from cultural studies, to provide a broad working definition, specifically Stuart Hall's work on representation and Ernesto Laclau's political theory. These will allow me to theorise my additional third term, *derepresentation*. Hall, as is well known, saw the theory of representation as part of a wider cultural turn in critical theory, and argued that culture should be viewed more as a set of practices than a set of things—culture was thus about the exchange of meaning between members of a community, and thus required a shared conceptual map (or, in pre-modern times cosmology), in which the meanings of objects could be exchanged and also contested. Moreover, this map has to be accessible through a shared language, obviously not just in linguistic terms (that we all speak English or German and so on), but also in terms of cultural institutions and curatorial practices—that we feel addressed rather than excluded; that we find the representations presented to us representative, so to speak. Are these able to represent, more or less adequately, the field delineated—institutionally, say, natural history, curatorially, say, the thematic exhibition—as well as the subjects in question? Do we feel that this institution or this particular display can represent us? Hall describes this as a double sense of representation, that when combined establishes a working definition of the term:

At the heart of the meaning process in culture, then, are two related 'systems of representation'. The first enables us to give meaning to the world by constructing a set of correspondences or a chain of equivalences between things—people, objects, events, abstract ideas, etc.—and our system of concepts, our conceptual maps. The second depends on constructing a set of correspondences between our conceptual map and a set of signs, arranged or organized into various languages which stand for or represent those concepts. The relation between 'things', concepts and signs lies at the heart of the production of meaning in language. The process which links these three elements together is what we call 'representation'.⁸

In other words, objects and images do not only present themselves to us, but as organised in an exhibition, represent certain ideas and even identities. In curating, one is always dealing with the politics of representation, i.e., with the subjects involved in an exhibition and how these are presented to a public—subjects here understood both as subject matter, i.e., themes and notions, as well as individuals and groups that become *representatives* of certain identities, cultures and ideas. As such, curating always also has to deal with the burden of representation and its distribution. As Vázquez makes clear, museums are colonial spaces, where national culture was traditionally defined through the *othering* of other cultures and peoples. Today, though, the brief has partly changed into a programme of decolonising museums, collections and curriculum, in effect demanding that the master's tools, i.e., the techniques of the curator, are to be used to dismantle the master's house, which only adds to the paradoxes of the practice.

[9] Ernesto Laclau,
Emancipations, Verso:
London, 1996, pp. 97-98.

It is thus crucial to (re)consider Ernesto Laclau's idea of representation being *additive* rather than *retractive*, and that it is never complete or authentic, but always *asymmetrical*:

Representation first: what is involved in a process of representation? Essentially the *factio iuris* that somebody is present in a place from which he or she is materially absent. The representation is the process by which somebody else—the representative—'substitutes for' and at the same time 'embodies' the represented. The conditions for a perfect representation would be met, it seems, when the representation is a direct process of transmission of the will of the represented, when the: act of representation is totally transparent in relation to that will. This presupposes that the will is fully constituted and that the role of the representative is exhausted in its function of intermediation. Thus the opaqueness inherent in any substitution and embodiment must be reduced to a minimum; the body in which the incarnation takes place must be almost invisible. This is, however, the point at which the difficulties start. For neither the side of the representative nor that of the represented do the conditions of a perfect representation obtain—and this is a result not of what is empirically attainable but of the very logic inherent in the process of representation. So far as the represented is concerned, if he or she needs to be represented at all, this is the result of the fact that his or her basic identity is constituted in a place A and that decisions that can affect this identity will be taken in a place B. But in that case his or her identity is an incomplete identity, and the relation of representation—far from referring to full-fledged identity—is a supplement necessary for the constitution of that identity.⁹

Beyond Representation: the Politics of Derepresentation

Representation can thus not be complete, but it should also not necessarily be seen as the watering down of an original identity or meaning—that would be *misrepresentation*. Nor is it inherently truthful, but would need, in the exhibitionary complex, to produce truth in the interplay between the displayed object and the viewing subject, between presentation and representation, but also, I would add derepresentation. As Laclau informs us, the place of representation is fundamentally empty, but cannot be experienced as such

(except in theory). It is always filled with signifying content, whether this is convincing or not (and thus potentially to be rejected or replaced). Any act of representation both includes and excludes, allows something to become visible, while making something (or someone) else invisible, which brings us to the notion of derepresentation. An exhibition or collection obviously cannot show everything, but always a particular assemblage, a specific selection, and with this partial view, always a certain articulation of what should be looked at, and what should not. It works equally with inclusion and exclusion, in its establishment of a picture, of discourse. No exhibition gives space to all things at all times, but as an *assemblage* of things—in the most expanded sense of the word—the exhibition creates a place from which to view things otherwise not in view, while obscuring other things. In a word, it establishes a *worldview*. However, it does this not only through representation, but also through its double, derepresentation, all that which must remain outside the frame, by default or by design. Moreover, derepresentation does not only have to do with omission, but also with erasure: no world-view emerges out of nothingness, out of a blank slate, rather the future is built on the fragments of the past, both that which is acknowledged and celebrated, and that which is suppressed and obscured. When establishing a worldview in the positive sense, we must always be mindful not just of that which this makes possible, but also of the legacies and potentials that it erases, in a negative sense for sure, but also in a positive sense: some things we want to bury, if not burn. Perhaps, some paintings really must go...

[10] Colin MacCabe, *Godard: Images, Sounds, Politics*, Indiana University Press, 1980 .p. 19.

Moreover, in addition to the visible and the invisible, and the oscillation between them, there is also derepresentation taking place in terms of the hidden and the buried, which not only has to do with the provenance of objects in collections, and with colonial legacies to be uncovered, nor only with the erasure of specific identities through whitewalling and the blind spots of whiteness, but also with conditions of production and relations of labour within the exhibition. Most exhibitions currently circulate exactly like other consumer goods within capital, always hiding their mode of production; their conditions and relations of labour; their colonial entanglements; and material conditions (such as carbon footprint). In the same way as identities and histories are often suppressed, the object that is the exhibition in the main hides, not only its epistemological violence, but also any ecological extraction and exploitation of labour. It is remarkable how the presentation of an exhibition mostly conceals how it has been made. Despite the use of terms such as exhibition-making, we get to see the result, but not the making, and thus not the labour involved, and the way in which this labour is organized and remunerated. This is all part of what makes exhibitions possible to make, economically and socially, and thus part and parcel of their politics. Moreover, any publicizing of these conditions and hierarchies, and indeed any reordering of them, is also part of the political imagination entailed in the project, and in the profession. The political imagination of exhibition-making, then, lies not only in the exhibiting, but also in the making.

It may this be instructive to recall the famous slogan of Jean-Luc Godard, paraphrased in the title of this essay: When asked how, as a Director, he would make political films, he responded: "The problem is not to make *political* films, but to make films *politically*," which lies not only in what *is* there, but also how it *got* there.¹⁰

POST-EXHIBITIONARY RUMINATIONS: SUMMER OF 2021

Maria LACTANS

Maria Lactans is an artist, writer and crypto curator based in the blockchain. She has been an active delver since 2021 and is interested in the global history and politics of protocolisation of Merkel trees. With the group of unreliable actors she established the permanent problem of the Byzantine Fault.

Introduction

Ivana Bago

Art is said to have begun as magic, the prehistoric man drawing his prey into existence. Then the Oedipal complex made it all tragic, and various gods were summoned to intervene. Art was still there, now as an offering, sacrificed for the benefit of humanity. But Man finally figured out that He could do just fine on his own, and Art also became free to do whatever it wished. No longer contained within the enchanted walls of caves, the lace-cages of Gothic cathedrals and the holy anointed halls of regal palaces, art was now free to roam the newly minted public sphere. The Exhibition became a sort of aquarium where the rules and boundaries of this publicness were observed, exercised, and challenged. In the process, the boundaries of art also shifted. The solid fine arts divisions of painting, sculpture, and architecture, together with their age-old piss contests, melted into the thin air of art-in-general, where, quite suddenly, everything was possible. The Exhibition became a frame that kept this floaty generality together, compensating for the lost disciplinary boundaries and curating a new discipline of Contemporary Art.

But this new discipline retained much of the magical thinking that had been projected onto prehistoric art. The exhibitionary discourse is a master of invocations, quasi-secular incantations calling forth a better, new world, and making this very call indispensable to the process. Armed with heavy ammunition from a long tradition of critical thinking and the avant-garde, contemporary art is very much aware of its own situatedness at the cross-section of the very pillars that make up the old world—capital, colonialism, state power—yet it keeps cheering itself up (and on) by inflating its transformative power. When the editors of this book invited me to contribute to a volume discussing the political potential of exhibitions, I read the invitation as another occasion to cheer for contemporary art, which, especially in 2020, seemed like betting on an old horse on steroids. Surely, exhibitions have political potential, since they were designed as a political tool par excellence, but politics, too, increasingly seems to be just an ancient word, and no longer a viable concept for social change. With the doors of the museums, galleries, and art fairs closed by the pandemic,

I wondered if it were better for art to kiss those doors and turn the other, future-oriented way, past the Age of Exhibition. In any case, I responded that all I could say about exhibitions at that moment was that they were like dinosaurs, skeletons of a bygone era, and that all I could write about it would be in the form of some kind of a poem. Not to burden the world with yet another long, hard-spun, and ambitious, scholarly article. (TL; DR, the world would say anyway).

Realizing that even a light-hearted poem may be too much for the burning hot conditions of yet another pandemic summer, I've invited my friends and colleagues, Antonia Majaca and Jelena Vesić, to join the (post)surrealist game of the exquisite corpse, a collectively montaged poem beginning with the only line I had, about exhibitions and dinosaurs. The result is a kind of a Post-Exhibitionary iPoem, the lines mostly having been received and exchanged through a quick glance on the phone, in the mental mist of languid summer afternoons, the rush of other impeding deadlines, the unstoppable influx of breaking news, and the rat infestations of a rented holiday property. It is what it is, or at least, that is our hope.

Post-Exhibitionary Ruminations: An iPoem

Maria Lactans

Exhibitions are like dinosaurs—they are the skeletons of a bygone era.

(Jenny thought while masturbating on her terrace).

All the junk of this built and torn down plaster walls of global mega exhibitions and art fairs—the gnawed ribs of the former white cube.

It was hot and balmy under the ancient sun. The sky turned deep red; crimson petals spiraling and pulsing open and closed before reaching their full spread, leaving her exhibitionary body and thoughts pulpy and succulent.

Is there place in thought for (self)succulence, for an uncontrollably exhibitionist theory of exhibitions? ("Please don't say it, keep it in!")

Jacobsen's three-volume *Handbook of Succulent Plants* does not include cacti.

She knew she needed to get dressed and drag herself across the canal if she wanted to catch the remains of the Nordic Pavilion party she had promised to attend.

The sea smelled like a sulphury swamp. It did not help moving the biennial to November since the weather became unpredictable and the concept of seasons obsolete, and so did the mastodon international exhibitions.

It is easier to ask forgiveness than to ask permissions!

Giant flying condoms filled with the jaded art professionals. Containers overflowing with cheap thrills for cocaine infused collectors—or so she imagined it.

Actually, she had no clue how the part of the art world that operates around serious private cash worked.

Curatorial whispers—that intoxicating blend of childish enthusiasm and predatory ambition. When did she get so cynical, so immobilized?

She-cynicaaaal, she-immooooobilized... She could have made a punk song out of this question upon graduating from art history with the best marks. Her socialist father, school teacher and great educator of the oppressed, just clapped her shoulder with learned decisiveness—That's it! Just forward!

Move fast and break things!—young Mark Z. plastered on the wall of Facebook.

The Great Exhibition drew over six million visitors, they said. The great iron building was itself the most popular exhibit, engineering being the major art of the 19th century. When it was eaten by a fire, over 400 firemen fought the blaze, while 750 police officers struggled to contain the immense crowd of sightseers.

You call that precise?

Athens is burning.

With equal measures of grunge and grace, Athens is a heady mix of ancient history and contemporary cool, according to *Lonely Planet*.

She picked up her underwear from the terrace floor, reminding herself to get in touch with that aging Greek art collector who owned a plot of agricultural land on Anafi. She wanted to purchase it—it was her secret post-apocalyptic escape plan.

Her location is pinned in the tiny zone between the empty bank account (EBA) and the nervous stock of unfinished texts (NSUT).

New projects—new opportunities!

Please do not touch. Our hands contain harmful oils and bacteria that react to the surfaces of sculpture, furniture and painting.

In the future, each morphological unit will be sterilized and isolated in the reinforced liquid glass X-09.

Why was it so hard to care about the destiny of objects? Liquid crystals are painful.

All necessary precautions were taken to mitigate the feared social contagion and vandalism by the masses once they were allowed into the Crystal Palace, but they turned out not to be needed. The mob was incredibly docile, and changed out of their working clothes, as per the instruction booklets.

Are you positive? Now it's too late!

Her gaze, indifferently landed on the silent ruin of the Mies van der Rohe's pavilion, its steely bones now softened by the green of moss and the yellow of lichens.

The exquisite corpse shall drink the new wine.

I don't agree with you at all, he declared, pompously.

The museum's mission is to preserve and protect art for the enjoyment of our visitors today and for future generations. Please be responsible and thoughtful, and do not touch the moss.

Moss, so moist and soft. She continued to ponder the loss of magic in objects. She opened Byung-Chul Han's new book and tried to translate a couple of sentences, typing them immediately into a long SMS: "The digital order *deobjectifies* the world by *rendering it information...* It's not objects but information that rules the living world. We no longer inhabit heaven and earth, but the Cloud and Google Earth. The world is becoming progressively untouchable, foggy and ghostly."

Let the Moss be the Boss!

In Moss, visitors are greeted by a biennial featuring works dominated by incitements of identity politics, memory work, and history writing. The curator was fired for failing to provide context.

As she boarded the crammed vaporetto at Academia, a notification on her phone beeped with a serious inquiry: If Amazon is the Arcades, and Facebook the Café, what is the Great Exhibition of today? (Asking for a friend.)

Awake or asleep, it's the same thing. SpaceX is launching a new exhibition designed for its mega constellation of satellites.

But we are on Earth. There is no cure.

This is totally Dragan Živadinov's idea. Stop stealing from (male) Balkan geniuses! Noordung and Tesla forever!

Suborbital companies sending art tourists to the edge of space, while "black carbon" shoots out from their rocket's engines. We prefer to discuss the carbon footprint of meat eaters.

I never knew you were such a realist—I thought you were more poetic.

From a certain height, people are generally good, O'Doherty wrote. Vertical distance encourages this generosity.

The problem with rodents persisted as the sea levels continued to rise. Remember all those immaculate black boxes in the olden days?

Those ideal containers of moving images. The report on the final destruction of human life will be saved in a *black box*.

How can you say a thing like that?

It shall be written: Art prices do not go up as a society as a whole becomes wealthier, but only when income inequality increases.

Critic and author B.G. says the market slowdown could help to bring back an appreciation of art for art's sake.

A rat crept softly through the vegetation

Dragging its slimy belly on the bank.

Bank!

It stands for Common Business-Oriented Language. An ancient computer language controls the financial life of the entire planet.

People rapidly buy, sell and trade digital collectable items. Wonderful pieces of digital content—GIFs, images, memes, games, code and texts—can have their public documentation of ownership recorded on the blockchain.

NFTs are archiving the documentation of ownership and chain of custody, scarcity, trading, valuations and speculation. Innovative decentralized shopping without the control of platforms and middlemen.

Environmental Protection Agency Put Wall Street's Interests Before Public Health and Told People the Air Was Safe to Breathe. Robert E. Lee Monument in Richmond, Virginia to Be Removed.

Reality is blackboxed to human senses. Welcome to the world of non-retinal art!

TikTok Ads manager: Fast Set Up. Personal support. Precise Targeting. Flexible Payment Plans. Target Globally. Control your costs and use performance-driven solutions to help your business grow. Track Your Performance. Reach Your Customers.

The 10 Best Booths at New York's Armory Show: Stunning Sculptures, Under-Recognized Pioneers, and "Mindscales." Among Works Most in Demand at Auction, Women Artists Were Well-Represented but Still Lag in Market Share.

You too, beloved?—the moving image was stuck and kept repeating the question. She felt sick again. SICK. It stands for Sometimes I Can Kick.

Nanomaterials give hope for the future of large immersive digital environments that replaced exhibitions. Where would we be without the capacity of using the thermal motion of atoms in graphene as a source of energy?

The unconscious is structured like a programming language. Her grandfather was the founder of the Punch card operators united.

The yellow structure is the Laniakea supercluster—the guide explained the image. It contains about 100,000 galaxies. The red dot in the image is the Milky Way, that is where we are. It is "our home," which contains about 300 billion stars, including our Sun.

Life is just another dot in the world.

Art, for fuck's sake.

The thermal motion of her hands made her belly as slimy as the belly of the rat who crept through the vegetation in the image whose origin we cannot tell.

Nature?

Of mice and women, whose lilac origin is waste land.

95% of the time you swipe your credit card, there is COBOL running somewhere in the background.

City officials of Venice are tracking every person who sets foot in the city. Ponte Rialto collapsed under the weight of couples who just wanted to take a romantic photo. 100 people have died.

Romance is a crime!

Difference is not diversity.

Shutting up is fun.

He who does not forget his *first* love will not recognize his last.

Exhibitions do not actualize the virtual event but incorporate or embody it, they give it a body, a life, a universe. These universes are neither virtual nor actual: they are possible, the possible as an aesthetic category.

Because difference can be a subjective will, a social attitude, while diversity is the fact.

This is, not that.

A celestial awareness, at last.

Spit upon him who begs for a rest!

WHITHER THE EXHIBITION IN THE AGE OF FINANCE?

NOTES TOWARDS A CURATORIAL PRACTICE OF LEVERAGING

Bassam EL BARONI

Bassam El Baroni is Assistant Professor in Curating at the School of Arts, Design and Architecture, Aalto University, Finland. Formerly, he has lectured at the Dutch Art Institute, ArtEZ University of the Arts, Arnhem and was artistic director of the now folded non-profit art space ACAF - Alexandria Contemporary Arts Forum in Alexandria, Egypt (2005–2012). His current research engages with financialization in relation to artistic practices, artists' engagement with infrastructural futures and histories, and new forms of artist-led activism. Recent curatorial projects include: *Infrahauntologies* at the Edith-Russ-Haus for Media Art, Oldenburg, Germany, and La Box, ENSA Bourges, France (2021, 2022). Previous curatorial projects include: Manifesta 8, Murcia, Spain, 2010 (co-curator); the Lofoten International Art Festival, Norway, 2013 (co-curator with Anne Szefer Karlsen and Eva González-Sancho); *Agitationism*, the 36th Eva International-Ireland's Biennial, Limerick, 2014; *What Hope Looks like after Hope (On Constructive Alienation)* at HOME WORKS 7, Beirut, 2015. He is the author of various essays on artists, art and curating, and editor of *Between the Material and the Possible: Infrastructural Re-examination and Speculation in Art* (Sternberg Press, forthcoming) and co-editor, together with Ida Soulard and Abinadi Meza, of *Manual for a Future Desert* (Mousse Publishing, 2021). He holds a PhD in Curatorial Knowledge, Department of Visual Cultures, Goldsmiths, University of London.

Those of us who came of age in the 1990s, early 2000s, or the decades preceding them are likely to be sensitive to the gradual rise of a whole list of terms and vocabularies that have now firmly entered our daily lexicon from the world of finance. Language is always in a state of continuous give and take with its societal conditions of possibility, so the elevation of financial lingo and demotion of terms that might not make a lot of sense in a financialized world simply reflects linguistic transformation in living languages. When we speak of the speculative in the field of art, artistic research and curating we are not only alluding to a range of influential philosophies that have had strong impact on the field, but we also have in mind a particular mode of thinking and doing that is marked by a “cognitive provisionality” that “draws its specific energy from the premodern world of irrational reckoning and risk-taking, origins that we can still discern today.”¹

We can still recognize this ancient speculative energy because while it may have evolved past the unearthly and the paranormal, its general characteristics are still potent ingredients of financial speculation. As cultural workers, artists, curators, and art academics we operate within an entrepreneurial economy that is designed to reward entrepreneurial alertness. This form of alertness manifests itself in speed (to be faster than others, to put one’s ideas out there quickly) and in the spontaneous and nimble learning prized above the methodical within the entrepreneurial mindset.² As observed by sociologist Ulrich Bröckling, “[e]ntrepreneurial activity begins precisely where cost-benefit calculation stops and new possibilities for profit are discovered and exploited for the first time.”³

This is precisely the point of inception for both literal financial speculation and for the type of speculative practices that the expanded field of art is preoccupied with regardless of whether an immediate profit is turned or not. This is because—as philosopher Michel Feher has pointed out—contemporary subjects shaped by the logic of financialization ought to be primarily understood as project-bearers whose profit is tied to a rationale of appreciation (the increase in the value of an asset over time) and more pressingly, the constant need to avoid the depreciation of their resources.⁴ In the case of art and curation, these resources are the subject’s creativity, artistic competencies, networks, flexibility, and connections. Successful speculation is the generator of returns whether these take the form of

[1] Gayle Rogers, *Speculation: a cultural history from Aristotle to AI*, Columbia University Press, 2021. p 3.

[2] Ulrich Bröckling, *The Entrepreneurial Self: Fabricating a New Type of Subject*, SAGE, 2016. p 70.

[3] *Ibid.* p. 67.

[4] William Callison “Movements of Counter-Speculation: A Conversation with Michel Feher”, Los Angeles Review of Books, July 12, 2019. Url: <https://lareviewofbooks.org/article/movements-of-counter-speculation-a-conversation-with-michel-feher> (accessed 2021-10-14).

immediate monetary profit or an increase in the value of a cultural operator's assets and thus their own appreciation as actors in the field. The structural isomorphism between forms of labour and subjectivity, on the one hand, and formulae of speculation, on the other hand, have made the speculative synonymous with production, with what it means to be productive.⁵ It could be argued that over the years speculation has slowly populated the space once given to terms and concepts significant to the field, such as "agency" and "critique," in the end eclipsing them in contemporary discourse. Yet, as artist Jonas Staal rightly suggests, this presents an affordance to art workers, since speculation is as much part of the answer to the manifold crises impacting the world as it is a contributor to them, speculation already occupies a spot in "what we can term the radical imaginary of both politics and art."⁶

As emphasized in the introduction to this volume, the proliferation of other worlds, fabulatory futures, and a renewed emphasis on worldmaking all somewhat attest to a shift in perspective within the field towards such an imaginary. What they underline is a newfound embrace of fictioning as central to the construction of transformative programmes. But how and why did this recent adoption of the power of the fictive emerge? One may point to an array of possibilities including the persuasiveness of speculative materialist philosophy or, the apparent diminishing gap between "real" and "fake" driven by computation. But while these may indeed be factors, an equally convincing explanation is that—since the 2008 financial crash and its subsequent bailouts—we have borne witness to what we might call the *denaturalization of capitalism*. In simplified terms, this is the idea that contra neoclassic and Marxist economic theories, capital is not wedded to some ecologically inspired idea of equilibrium whereby imbalances between "fictitious capital" and the real material processes that produce it, can eventually come to rest before once again being disrupted. Quite the opposite, as Colin Drumm aptly explains, we need:

[T]o see monetary systems as characterized by a strategic disequilibrium rather than by a hydraulic equilibrium, as in the traditional theories. Most theories of money conceive of the monetary system as something like a bathtub, with various tubes connecting different parts of it. If you add water into one part, the water level will settle until it reaches equilibrium. Similarly, according to this way of thinking, if you create more money while the amount of goods and services which this money presumably represents remains constant, then the value of the money must settle through a process of inflation until it returns to an equilibrium. There is a relation of equilibrium between the real and the fictitious, which becomes upset by the overproduction of the fictitious, and which therefore rectifies itself again through inflation. The impression produced by this way of thinking is that money is, ultimately, a sterile medium, which exerts no causal effects of its own on what it signifies [...]⁷

There exists a link between the seemingly unopposed power of the fictitious in present-day capital and recent practices of *fictioning* and *futuring* within the expanded field of art. With this, art implicitly acknowledges that money is a potent medium and embraces its destabilizing speculative spirit and potential for the creative reordering of the social fabric. Once the burden

[5] For more on this see: Marina Vishmidt, *Speculation as a Mode of Production – Forms of Value Subjectivity in Art and Capital*, Brill, 2018.

[6] Jonas Staal, "The Speculative Art of Assemblism", *PARSE Journal*, Issue 7, Autumn, 2017. Url: <https://parsejournal.com/article/the-speculative-art-of-assemblism/> (accessed 2021-10-15).

[7] Colin Drumm, *The Difference That Money Makes: A History of Monetary Sovereignty*, Doctoral Dissertation, University of California, Santa Cruz, December, 2021. (forthcoming) pp.15-16.

of equilibrium between fiction and real has been dropped, the arena of speculations and counter-speculations emerges as the space where various social injustices and inequalities can be challenged by constructing and interjecting worlds that reveal prejudices and enact society otherwise, all through the creative processes, artistic competencies and interdisciplinarian ethos many of us are already accustomed to as practitioners in the 21st century. If this sounds too good to be true, that is because it most likely is so. The reasons for this are primarily twofold.

Firstly, although fictioning and speculation in recent practices might draw some of their energy and desire to impact from the non-essentialist world of financialized capital, where money may have no, or little, material essence or foundation, art practices and their pedagogies are still “very much coded by the unchecked relation contemporary art has with the autonomy attributed to the modern space of art.”⁸ The form and site of the exhibition whether online, in a white cube or in a run-down former factory—to name a few likely venues—do not seem to be a key factor, what is important is that this “autonomy” registers as ontological for the field of art. Which is to say that even when this autonomy is challenged, its robustness dictates that it bounces right back and remains a constant. Its familiarity is like a home, reassuring in one sense, but at the same time stifling and claustrophobic as when one is quarantined for too long inside an apartment. Curator and writer Anselm Franke calls this peculiar condition *the ontological quarantine* of the exhibition, and for him it describes a restriction, a limit which takes the form of:

[...] a secret contract, a magic circle still inscribed today into institutions of art—the very contract that granted art its relative autonomy, acquired at the price of its worldly consequentiality. Everything that enters into the magic circle has to be removed from the world, removed from direct effect, entering a realm of the merely symbolic, the merely fictional. All objects in the magic circle are given a special ontological status and undergo a process of neutralization through a paradoxical fictionalization.⁹

According to Franke, it is this secret contract that has endowed art with partial freedom but at the price of its own inconsequentiality.¹⁰ The issue at hand is that while the speculative dimension of recent art and curating may be attributed similar actualizing properties to the non-essentialist fictions of finance capitalism, it is still predominantly tethered to what may be considered an essentialist “magic circle” or “secret contract.” This contract appears to be resolutely fixed and so engraved into the institution of art that it is hard to imagine such hyperstitional¹¹ fictions having causal effects and constituting themselves as realities in a wider social framework. Some questions we may consider then are: how can we rethink the exhibition considering this contract’s persistence with the view to optimizing the exhibition’s speculative potency? What kind of critical thinking can exhibitions that address our financialized world help materialize, and how can these manifestations extend to multiple networks?

Secondly, whilst artistic practices that embrace future oriented approaches to worldmaking are actively speculating, what is often overlooked is that for speculations “to come true” there is a necessary condition that needs to

[8] This citation is from Vincent Normand in “Theater, Garden, Bestiary - Vincent Normand and Tristan Garcia in conversation with Filipa Ramos”, in *Mousse Magazine*, 01.10.2016. Url: <https://www.moussemagazine.it/magazine/filipa-ramos-vincent-normand-tristan-garcia-2016/> (accessed 2021-10-25).

[9] Anselm Franke, “The Third House” in *Glass Bead Journal, Site 0: Castalia, The Game of Ends and Means*, 2016. Url: <https://www.glass-bead.org/article/the-third-house/?lang=enview> (accessed 2021-10-26).

[10] *Ibid.*

[11] Hyperstition is a portmanteau term that combines the words ‘hyper’ and ‘superstition’ to describe the action of self-realising beliefs or ideas. It is a term that has gained central currency within recent philosophical tendencies such as speculative realism, and is used to designate a positive feedback circuit such that hyperstitions, by their very existence as ideas, function causally to bring about their own reality. This may be contrasted with the term superstition that designates merely false beliefs.

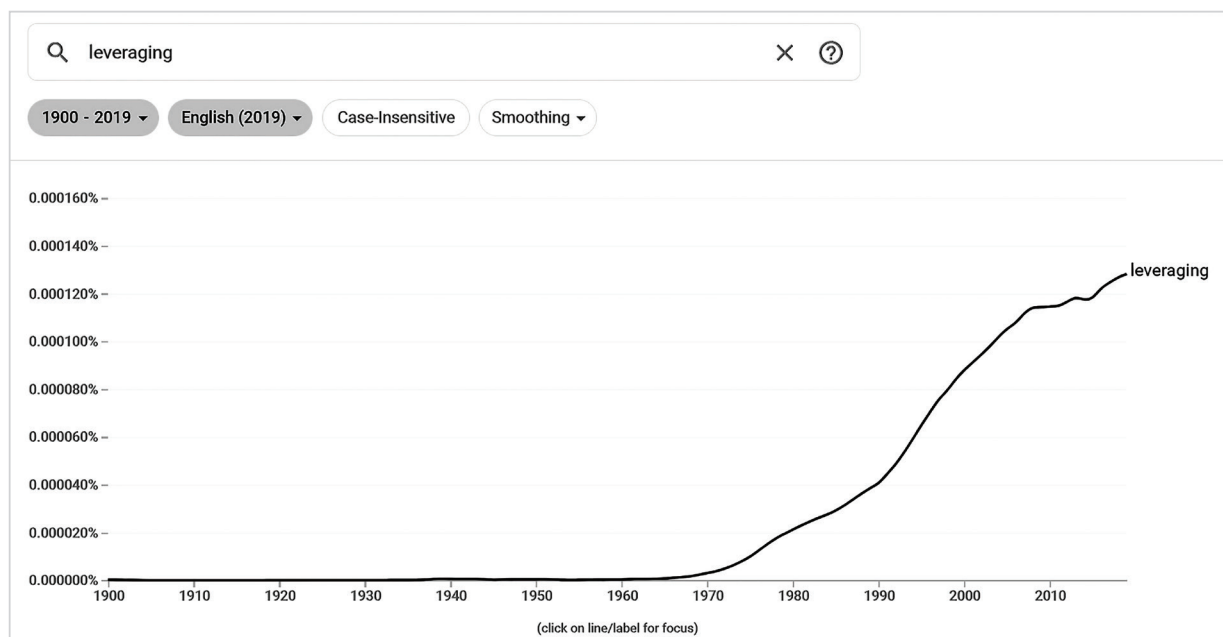
be satisfied. Simply stated, this is the other half of speculation, it is called *leveraging*. Speculation is an approximately 2,500-year-old term that has existed long before financial speculation, leverage on the other hand is so intertwined with finance capitalism that it is an intrinsic part of contemporary subjectivity, as Leigh Claire La Berge puts it “[t]o be a creature of modernity, one is forced to leverage what one has. One can’t recuse oneself from leveraging. One cannot get outside of a leveraged world.”¹² Leveraging is a form of strategizing around the limits of our knowledge in a world where uncertainty and contingency are constants, it augments speculation by engineering a change of perspective in those around us “from one that would predict the future to one that aims to make investments that will bend the production of the future around one’s own position.”¹³ Leveraging entails that an effort is made to position oneself or one’s project as some sort of hub around which speculations can revolve and evolve. It is the art of inducing social, cultural, political, emotional, and economic investment by making one’s conditions of possibility in effect double as the conditions of possibility for others.¹⁴ The most succinct formulation of leveraging appears in the writing of political economist Martijn Konings when he describes it as: “[T]he way we aim to give our fictitious projections a self-fulfilling, performative quality, how we seek to provoke the world into affirmatively responding to our speculative claims, to recruit the labor that will ensure their validation.”¹⁵

[12] Leigh Claire La Berge, “Money is time: On the possibility of critique after neoliberalism”, in *Finance and Society*, vol. 4, no. 2, 2018. pp. 199-204.

[13] Martijn Konings, *Capital and Time: For a New Critique of Neoliberal Reason*, Stanford University Press, 2018. p. 16.

[14] Martijn Konings, “The logic of leverage: Reflections on post-foundational political economy”, in *Finance and Society*, vol. 4, no. 2 2018. pp. 205-13.

[15] Martijn Konings, *Capital and Time*. p. 14.



The *speculative paradox* in the field of art is the appealing and persuasive idea that we can simply speculate fictions into becoming factual by imagining them, picturing them, and modelling them but without ever having to do the equally creative work of leveraging, strategic planning, setting up, convincing, and provoking, that will eventually grant these speculations the quality of a prophecy. This paradox is almost too convenient for exhibitionary practices that seek to capitalize on the themes of other worlds

Usage of the word 'leveraging' has skyrocketed over the past 50 years mirroring the rise of financialization.
Source: Google

and/or alternative futures while remaining within the safe confines of the non-causal magic circle. It can no longer be claimed that art lacks the socio-political impetus, technologies, and methodologies to imagine the future, even futures wildly alien to our current sensibilities. The question regarding art's political imagination is not whether it lacks creativity but whether it is willing to consider leveraging as an integral part of its speculative agency.

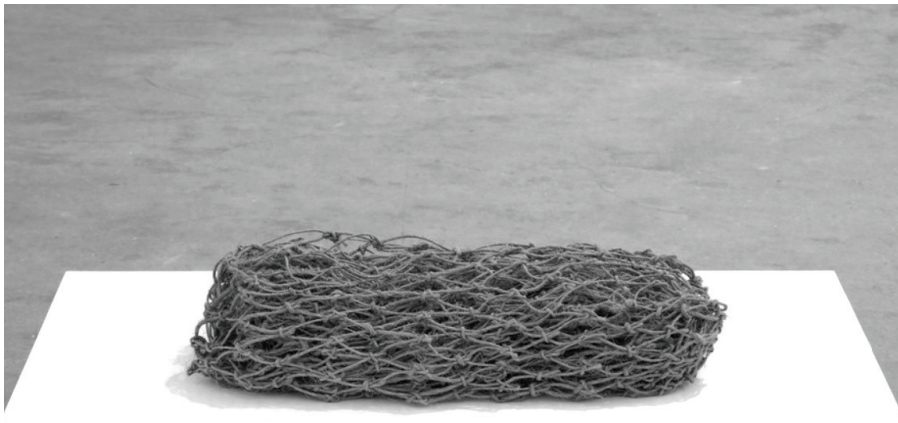
Revisiting the work of anthropologist Alfred Gell (1945-1997) may provide some primary cues that can bring us closer to a *curatorial practice of leveraging* in which exhibitions, art objects, and images have a significant role to play. This is to reconsider and recontextualize his so-called "action-centred approach" to art for a post-financialized world. Gell's core idea is that art—for this argument's purpose let us say this art comes in the form of a curated exhibition—should not be discussed as a scheme of symbols and meanings. He calls this scheme "the semiotic approach," exhibitions based on this approach would be engaged with "the interpretation of objects 'as if' they were texts."¹⁶ Counter to this emphasis on symbolic communication—which is also the exact same restriction imposed on the exhibition in the magic circle—Gell places "all the emphasis on *agency, intention, causation, result* and *transformation*." For Gell, art is "a system of action, intended to change the world rather than encode symbolic propositions about it."¹⁸

This means that action-centred exhibitions are concerned with the effective role "art objects" can play in social processes instead of reifying their symbolisms. Gell's essay *Vogel's Net: Traps as Artworks and Artworks as Traps* (1996) is an articulate defence of why animal traps—developed for hunting—ought to be considered artworks; overcoming the distinction artifact/artwork that some of his contemporaries were using to set

[16] Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford University Press, 1998. p. 6.

[17] *Ibid.*

[18] *Ibid.*



Mariana Castillo Deball, "Vogel's Net," 2013. This work is a replica of the Zande hunting net that was the starting point of Alfred Gell's essay on art and traps. The original was displayed in a similar style at the exhibition "Art/artifact" curated by Susan Vogel at the Center of African Art, New York, 1988. Dimensions: 90 x 45 x 30 cm. Courtesy: Gallery Wien Lukatsch, Berlin Photo: Andy Keate.



boundaries for what artworks can and cannot be.¹⁹ Gell articulates the significance of exhibiting traps and approaching them as artworks when he observes that these sophisticated devices embody ideas and transmit meanings precisely because they are “transformed representations” of the “mutual relationship” between the trap-makers and the captured animals. For Gell, traps use “material forms and mechanisms” to convey “the idea of a nexus of intentionalities” between the trap-makers and the animals caught. With this Gell delivers the crux of his argument when he states that: “[T]his evocation of complex intentionalities is in fact what serves to define artworks, and that suitably framed, animal traps could be made to evoke complex intuitions of being, otherness, relatedness.”²⁰

Taking into consideration the clear differences between human-human and human-more-than-human relationships, the trap can be understood as a crystallization of intentionalities, an object that anticipates probability to give rise to actions, and a relational model that analyses and concretizes the abstract relations between beings. Thus, we find in traps speculation and leveraging combined into one form. Traps move from the speculative state of cognitive provisionality towards an end, they are not fantasies about other worlds or fabulative futures, they are rooted in knowledge of the processes, interactivity between things, and conditions that furnish their context. If the trap is a type of action-centred art object, then in today’s digitized and financialized context, traps and the cognitive patterns that produce them exist as digital objects²¹ and financial objects,²² which is to say that in traps we can trace a particular type of creativity that for better or worse permeates human action. If we accept the hypothesis that behind the upsurge in the multiple artistic and curatorial practices of fictioning and worldmaking is an underexplored relation to the over-production of the fictitious in financialized capitalism, and an embrace of fiction as a direct route to the transformation of the social sphere. Then for these fictions and speculative imaginaries to be considered action-centred, as opposed to semiotic assemblages, a shift must occur from positing an agenda by imagining the world otherwise, to actioning that agenda by capturing a world and translating it into a set of organisational processes that can exist outside of the inconsequentiality of the exhibition space.²³ The 21st century action-centred exhibition is the proposition that for exhibitions to play an active role in “acts of political imagination” they must exceed imagination by embedding concrete knowledge of leveraging into representation. In this manner, exhibitions can be the representational vehicles within a larger constellation of interconnected practices and formats that may include assemblies, working groups, online platforms and community organizing.

As Victoria Ivanova has recently argued the “rejectionist critique of financial logics at the front-end [of the art sphere]” i.e., the public face of the institution of art (museums, art academia, biennials etc.) “has only helped consolidate financial integration of the contemporary art sphere into the larger operational financial status quo at the back-end” i.e., (markets, tax free offshore art storage facilities, the rise of so called hedge-fund collectors and the ascendancy of art as an alternative asset class).²⁴ Therefore, the action-centred proposition and its curatorial practice of leveraging rebuts the implicit idea that art practice is necessarily corrupted by entering the space of economics and finance, since we have already established

[19] A significant segment of the text is dedicated to critiquing Arthur C. Danto who makes a distinction between artifacts and “true works of art.” Alfred Gell, “Vogel’s Net: Traps as Artworks and Artworks as Traps”, in *Journal of Material Culture*, vol. 1, no. 1, 1996. pp. 15-38.

[20] *Ibid.*

[21] Yuk Hui defines digital objects as “objects that take shape on a screen or hide in the back end of a computer program, composed of data and metadata regulated by structures or schemas.” Yuk Hui, *On the Existence of Digital Objects*, University of Minnesota Press, 2016. p. 1.

[22] F. Muniesa et al. tackle the difficulty of describing financial objects since such objects are “complex, multisided, and often ambiguous.” However, “financial objects” are defined by M. Kear as objects directly related to finance they have a role in “making possible the performance of particular financial subject positions—pathological or otherwise.” The terminology is general and can stretch to include objects such as trades and marketplaces to the ubiquitous credit-rating to financial instruments such as stocks, bonds, shares, futures, and options contracts. References: F. Muniesa, D. Chabert, M. Ducrocq-Grondin and SV. Scott, “Back-office intricacy: the description of financial objects in an investment bank”, *Industrial and Corporate Change*, vol. 20, no. 4, 2011. pp. 1189-1213. Mark Kear, “Playing the credit score game: algorithms, ‘positive’ data and the personification of financial objects,” in *Economy and Society*, 2018.



Vermeir & Heiremans, *A Modest Proposal (in a Black Box)*, 2018, is a work—originally developed for the Pump House Gallery, London—that investigates how the financialization of public art collections, museum real estate, and symbolic capital could be used to generate a more equitable arts ecology. The image here is of the work as installed in the group exhibition *Infrahauntologies* curated by Bassam El Baroni, July 8 - October 3, 2021, at Edith-Russ-Haus for Media Art, Oldenburg, Germany. Courtesy: the artists.

the complex nexus that knots speculative worldmaking with speculative finance. Financial objects and their mechanisms are an emerging field of research for a growing number of artists, curators, collectives, and artistic researchers.²⁵ The key question underpinning this relatively new direction is how to enter the socio-psychological arena of finance to gain leverage *over* and *through* their own assets? Which is to say, the purpose is to establish new norms from within an extended sphere of finance.

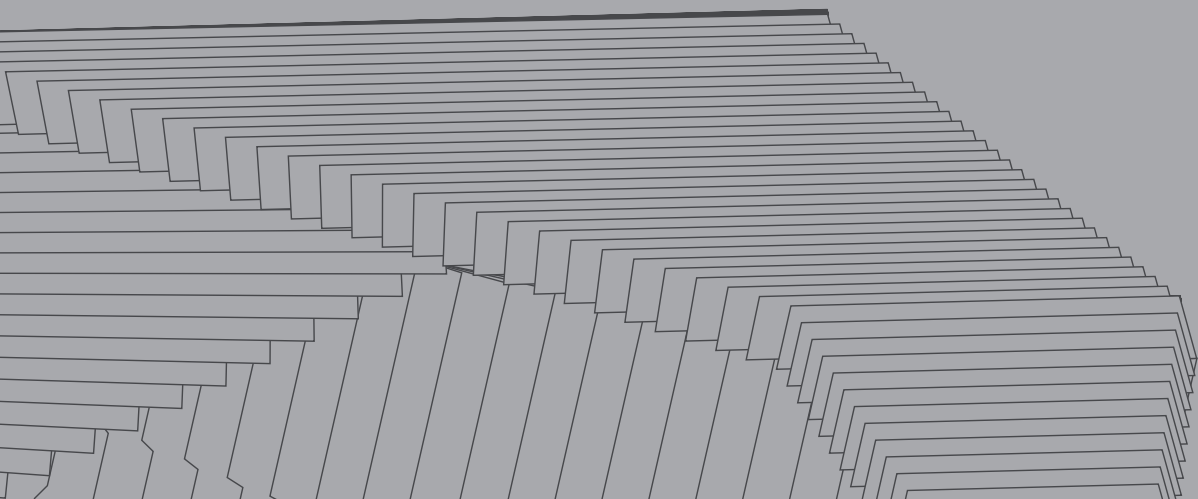
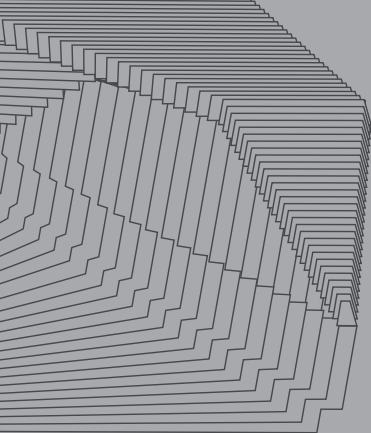
This is because as Koning's reminds us "[n]orms work not by governing actors from the outside but through the ways actors enlist others in operations that create a new system-level dynamic."²⁶ The exhibition still has a part to play in this approach since it is a space for crystallizing intentionalities, a site in which the speculative and imaginative competencies of art can fuse with its newfound interest in leveraging, and an interval in which leverage is ingrained into the tactical propositions, prototyping approaches, and speculative fictions of art objects.

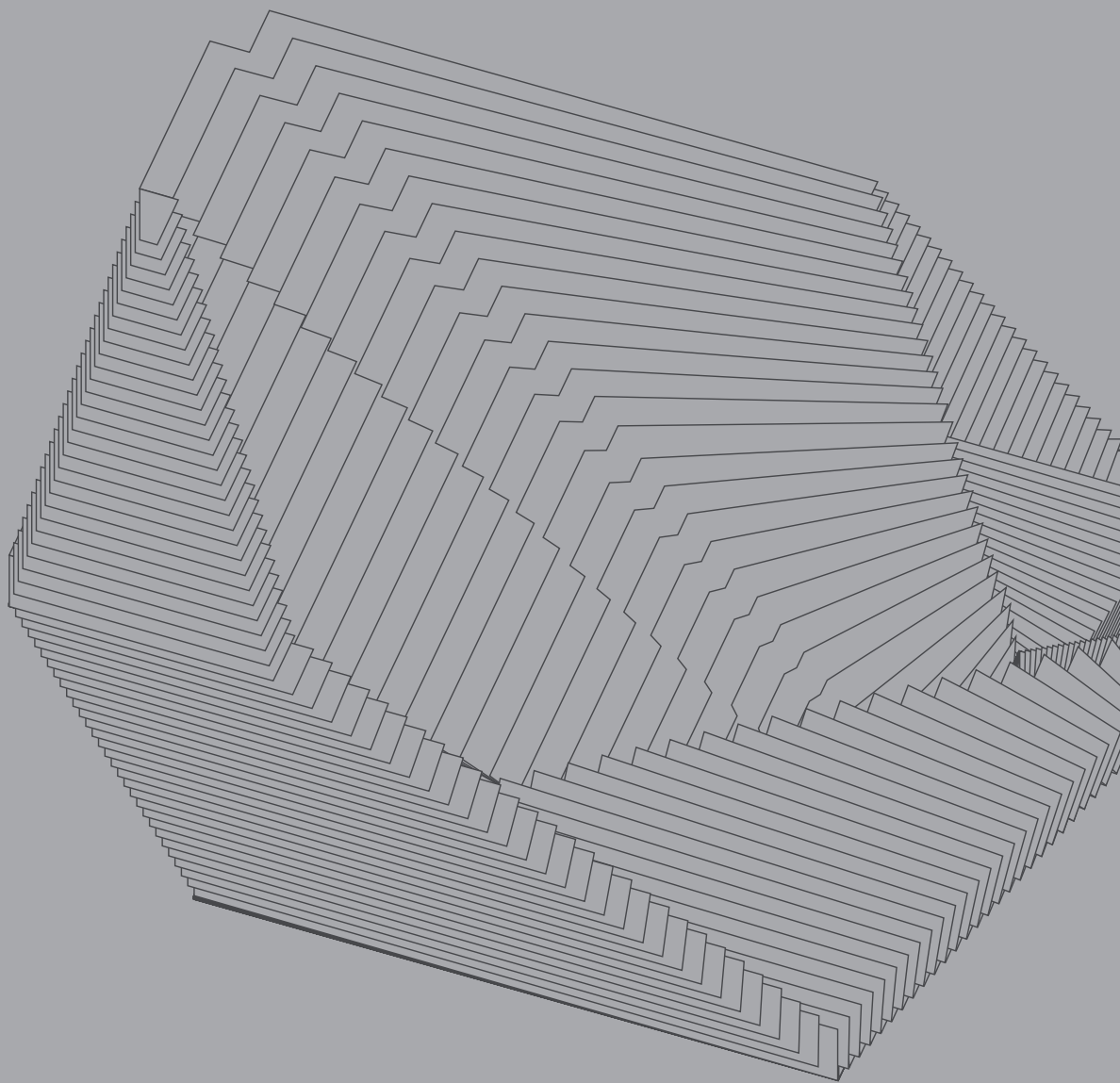
[23] This formulation although different is partially due to Victoria Ivanova and her "Please Mind the Switch: Organisational Small Print in a Financialised (Art) World" in Vermeir & Heiremans (eds.), *A Modest Proposal*, Jubilee vzw, 2018.

[24] *Ibid.*

[25] To mention just a few among many others: artist duos Vermeir & Heiremans and João Enxuto and Erica Love; artist and researcher Emily Rosamond; curator, philosopher, and cultural theorist Erik Bordeleau; artist and researcher Bahar Noorizadeh; artist and researcher Gerald Nestler; theorist Suhail Malik; platforms such as Weird Economies (WE) and the older Economic Space Agency.

[26] Martijn Konings, *Capital and Time*, p. 14.





ACTE EXPOZIȚIONALE DE IMAGINAȚIE POLITICĂ.

INTRODUCERE

Cătălin Gheorghe și Mick Wilson

Expoziția de artă este obiectul unei arii extinse de explorări critice în practica și teoria contemporană. Expoziția poate fi abordată ca gen, ca aparat și/sau ca poetică (un proces de creare a lumii)¹ și există din ce în ce mai multă literatură specializată despre istoriile expozițiilor și despre expoziție ca loc de investigație/cercetare în care sunt utilizate aceste construcții diferite.² Această carte încearcă să vină în completarea unei vaste arii de cercetare academică, critică și experimentare curatorială care discută avantajele expoziției. Încearcă să facă acest lucru în raport cu problema imaginației politice. Prin imaginație politică se intenționează aici să se sugereze ceea ce ține de operațiunile generale ale imaginației în zona politicului, precum și ceea ce este mai specific și mai tehnic în cazul conceptului de imaginar politic.

Acest construct – „imaginarul politic” – poate fi regăsit în tradiții disciplinare diferite. Termenul în sine a fost elaborat pe baza muncii mai multor teoreticieni sociali și politici precum C. Castoriadis (1975) *The Imaginary Institution of Society*; B. Anderson (1983) *Imagined Communities*; și C. Taylor (2003) *Modern Social Imaginaries*, care s-a dovedit a fi de o mare actualitate într-o gamă largă de discipline, inclusiv în teoria politică, geografie, antropologie, studii regionale, studii culturale și arta contemporană.³ „Imaginarul” din acest binom nu se referă la imaginație ca non-realitate, ci mai degrabă la imaginație ca mod de construire a realității. Discursurile asupra imaginarii politice au sorginte variată, precum în tradiția kantiană, fenomenologică, psihanalitică și marxistă. Relativa fluiditate și amploare a termenului permit studiilor din diverse tradiții să abordeze modurile în care operațiunile din spațiul imaginației – de pildă construcția colectivității sociale – fac parte din condițiile posibilului, pentru diferite forme de acțiune și experiență politică.

Una dintre cele mai comune utilizări ale termenului în științele umaniste are legătură cu interpretarea statului-națiune drept o „comunitate imaginată”. Probabil cel mai familiar exemplu mobilizat în domeniul artei contemporane este descrierea făcută de Mark Fisher imaginarii politice al „realismului capitalist” ca fiind „sensul prevalent conform căruia capitalismul nu e doar singurul sistem politic și economic viabil, ci, mai mult decât atât, acum este imposibil să ne imaginăm, cel puțin, o alternativă coerentă la acesta.”⁴ Fisher descrie reducția „realist capitalistă” a politicului la managementul economiei și relegarea socialului la o externalitate relativ neînsemnată.⁵ Acest lucru indică ceva din fluiditatea constructului, cu numeroasele sale derapaje între imaginarul social și cel politic, precum și în raport cu o gamă largă de variante conceptuale precum imaginarele geopolitice, spațiale, rasiale, de/coloniale și turistice.

S-ar putea afirma că împărțirea lumii vieții în zone sau sfere discrete (sociale, politice, economice, culturale, etice și așa mai departe) este tocmai un exemplu de imaginar politic activ, care lucrează la

orchestrarea și ordonarea viziunilor comune ale vieții colective. Această muncă imaginativă susține apoi posibilitatea unei game întregi de proiecte colective, de la construirea națiunii, căutarea de profit, sănătatea publică și protecția ecologică până la internaționalizare, sindicalizare și mobilizarea formelor de dizidență sexuală și rasială. Diferite formațiuni feministe, anticolonialiste, pentru antiglobalizare, drepturi indigene, de exemplu, și forme de rezistență față de teroarea statală și non-statală au propus re-cartografierea ontologiei lumii vieții prin contestarea radicală a acestor diviziuni. Cartografierea granițelor dintre politic, cultural, economic, social și așa mai departe, este ea însăși o dimensiune a imaginarului politic. Aceste cartografii ale vieții colective au un efect real în ceea ce privește delimitarea a ceea ce constituie un proiect politic semnificativ și încadrarea unui sens a ceea ce este posibil. Desfășurarea pandemiei globale a făcut clare pentru multă lume atât potența, cât și maleabilitatea ordonării și reordonării imaginative a existenței colective.

Pandemia în sine a survenit în urma expunerii tot mai accentuate la o politică „post-politică” – interpretată în mod variat ca „post-democratică” sau „post-reprezentățională” sau „neoliberală” sau „iliberală”. Acest lucru pare să fi instaurat temerea larg-răspândită că politica, așa cum era ea cunoscută anterior, se apropie de final, un final care face parte dintr-un cadru mai larg al multor procese ale lumii-care-se-sfârșește, aflate în plină desfășurare. Unii comentatori au susținut că ascensiunea neoliberalismului din ultimele decenii a inaugurat o formă de „totalitarism inversat” manifestat în societăți demobilizate politic și lipsite de motivarea angajării în procesele electorale (în contrast cu societățile mobilizate continuu, caracteristice regimurilor totalitare ale secolului al XX-lea).⁶ Alți critici au atras atenția asupra modurilor în care dominația economică necontrolată și violența escaladantă a depozitării au transformat relațiile sociale, producând noi dorințe politice care nu-și pot găsi exprimare în cadrul paradigmelor de participare politică deja stabilite.

S-a remarcat apariția unor noi subiectivități și colectivități, acolo unde furia narațiunilor reduse la tăcere și excluderile de la putere se transformă în acțiune directă și în noi forme de mobilizare. Dorința omniprezentă și multivalentă de a contracara procesul de luare a deciziilor politice de către oligarhiile elitiste s-a manifestat în diferite contra-formații, de la proteste stradale și forme reînnoite de adunare/ocupare a spațiului public până la formațiuni/grupări subculturale digitale emergente și culte ale conspirației online. A existat o reînnoire pe scară largă a etno-naționalismelor și a strategiilor reacționare de tip „kulturkampf” care urmăresc să consolideze o bază de putere fondată pe polarizarea socială. În timp ce, într-un mod similar, după apariția tezei incendiare a lui Huntington despre „ciocnirea civilizațiilor”,⁷ a existat o extindere a fenomenului de țăp ispășitor politic vis-à-vis de diferite „populații suspecte”. Cu toate acestea, dorința de a face opoziție guvernării totalizatoare a celor puțini s-a manifestat și în strategii nefamiliare și forme experimentale de activism; într-o reînnoire a aspirațiilor și viziunilor revoluționare ale luptei sociale transformatoare; în noi strategii și alianțe în căutarea justiției sociale globale; în solicitări pentru moduri reparatorii de viață colectivă care să răspundă crizelor la scară planetară; în anticipările politice ale lui „încă nu” și chiar ale noilor milenarisme ale unei lumi care va veni după „sfârșitul acestei lumi”. În aceste condiții, problema imaginației politice este în egală măsură atât centralizată, cât și contestată în mod fundamental.

Insistența neoliberală asupra managementului economic ca paradigmă a politicii (post-politice) a necesitat reînnoirea imaginației politice tocmai prin aparenta evacuare a conținutului politicului (de exemplu, așa-numita doctrină TINA [„There Is No Alternative” / „Nu există alternativă”] la relațiile sociale neoliberale bazate pe capital). Abdicând de la spațiul de dispută cu crizele la nivel planetar, regimurile „post-politice” neoliberale au provocat o reînnoire a problemei imaginarelor colective. Poate că acest lucru este extrem de evident în mobilizarea violentă a afinităților sectare și etno-naționaliste și a imaginarelor care implică escaladarea măsurilor de securitate în multe regimuri diferite și dispersate, de la India lui Modi la Ungaria lui Orban, de la Brazilia lui Bolsonaro la Marea Britanie a lui Johnson, de la Federația Rusă a lui Putin și Turcia lui Erdoğan, unde exproprierea neoliberală prevalentă este însoțită de viziuni excluzioniste și jingoiste ale comunității politice. Dar se vede și în diferitele mișcări din piețele publice și în diverse programe de rezistență la teroarea statală.

Fenomenele de anvergură planetară precum extractivismul, schimbările climatice, intensificarea violențelor rasiale și necropolitice, deșrădăcinarea/migrația, austeritatea, deposdarea economică, neocolonialismul, polarizarea socială, supravegherea cibernetică și pandemia nu fac decât să solicite reînnoirea urgentă a imaginarului politic. Pentru unii, această reînnoire a imaginarului politic este nimic altceva decât o cerere de pluralizare radicală a cosmologiilor, o multiplicare a viziunilor asupra lumii și o etică și o practică empatică ce caută modalități imaginative de creare a lumii pluriversale.

Termenii „imaginație” și „imaginar” delimitează *per se* un câmp de disensiune. Pe de o parte, putem vorbi despre reducerea discursului asupra imaginației la inovare, creativitate și captarea valorii proprietății intelectuale în cadrul regimurilor neoliberale de capital. Pe de altă parte, există explicația mai extinsă a imaginației ca aptitudine de creare a lumii și de facilitator al oricărei experiențe, așa cum s-a precizat mai sus. Plecând de aici, există o elaborare ulterioară a unor imaginare contra-hegemonice specifice care se auto-propun drept condiția necesară pentru realizarea lumilor-în-comun. În descrierea proceselor și operațiilor imaginative sunt propuse o serie de scenarii complexe: de la ficționalizarea imaginației productive până la cunoștințele istorice produse prin „fabulația critică”; de la utilizarea terapeutică a imaginației emoționale până la condiția explorativă a imaginației strategice în abordarea viitoarelor proiectate și a scenariilor ipotetice. În modul imaginației strategice, tema imaginației politice poate fi recapturată într-un cadru realist capitalist, astfel încât să nu mai existe cerere pentru o politică creativă a relațiilor sociale transformate și a redistribuirii, ci doar o re-înscrisere a individuației și a condensării emancipate și disipări materializate/rezumat prin întrebarea: „La ce pot (pragmatic vorbind) să sper?”

Cu toate acestea, pentru a aborda lacunele de sens și de viziune generate de condiția post-politică, s-a pus, de asemenea, un accent strategic pe ideea și pe practica „narativă”. În ultimii ani, dorința de a imagina scenarii transformatoare a generat solicitări pentru acordarea unui venit de bază universal și necondiționat, precum și o gamă largă de manifeste ce repetă lumi viitoare sau inventează lumi diferite: comunism, situaționism, cosmism, acceleraționism, xeno-feminism, compoziționalism, alter-modernism, Afrofuturism, Afropesimism și decolonialism. În domeniul artei contemporane, termenii, întrebările, procesele și operațiunile imaginarului au asigurat condițiile unei plaje largi de cercetări curatoriale și proiecte de realizare de expoziții. Astfel, termenul „post-reprezentativ” indică nu doar pierderea încrederii în sistemele politice reprezentationale, ci și respingerea politicii de reprezentare, care a fost emblematică în trecut, într-un anumit moment de practică artistică critică.

Această regândire a politicului, a reprezentationalului și a politicii reprezentării în cadrul strategiilor expoziționale a introdus noi concepte operaționale și strategii practice. Aspectele acestei reorientări includ o focalizare reînnoită asupra operațiilor epistemologice și invocarea producției de cunoștințe, cercetare și investigație ca strategii și sarcini ale curatorialului și ale expoziției. Această reconstrucție a protocolurilor de interogare în cadrul proceselor curatoriale și expoziționale se axează și pe problema imaginarului politic. Dacă expoziția este văzută drept realizarea unui act de altfel de cunoaștere, un act de imaginație performativă, ea poate fi văzută și ca o formă de critică în raport cu ceea ce se întâmplă la ora actuală. Și, în acest fel, se poate vedea că funcționează în mod variat, ca formă de rezistență; ca act de protest; ca o afirmare a diferenței-interdependente și a autonomiei-relaționale; și ca pretenție ca lucrurile să fie trăite altfel. Așa cum „imaginația” și „imaginarul” pot fi considerate termeni contestați, funcționarea lor în spațiile și protocolurile expoziției sunt, de asemenea, supuse disensului. Problema expoziției și problema imaginarului politic se intersectează într-o dinamică a chestionării curatoriale care pune în joc alte întrebări.

Fiecare dintre cei care au contribuit la conceperea acestei cărți s-au raportat la aceste dimensiuni diferite ale problemei expoziției și imaginației politice, într-un mod care e înrădăcinat în practica și cercetarea continuă. În loc să le propunem celor care au contribuit la această carte să adopte un punct de observație distant/abstract sau să abordeze subiectele curente printr-o „perspectivă de nicăieri”, am lansat în schimb o invitație de a răspunde solicitării noastre, în funcție de locul în care se aflau scriitorii în propria activitate și propriul demers la acel moment. Aceasta a fost o considerație

importantă. Când am realizat încadrarea conținutului acestei cărți, am căutat să combinăm și să grupăm diferite perspective ancorate în procesul de investigație în curs, deschisă, mai degrabă decât să căutăm o serie de glosări asupra termenilor cheie propuși ca dispozitive de încadrare. Le suntem recunoscători colaboratorilor noștri pentru răspunsul generos și deschis la invitația lansată.

Galit Eilat e cea care deschide volumul și începe prin a devoala termenii contestați ai imaginației, trecându-ne „prin oglindă”. Printr-o cascadă de citate și contra-citate, Eilat ne poartă – dincolo de cerințele transparenței – spre posibilitatea de a opera/a fi în afara colonialității puterii. În următorul articol, Vasif Kortun și Merve Elveren vorbesc despre jocul dintre văzut și nevăzut, situându-și analiza în contextul schimbării regimului politic cultural al Turciei contemporane și al iliberalizării radicale a statului și a societății civile. Ei poartă cititorii prin câteva dintre schimbările specifice ale termenilor și condițiilor practicilor critice de realizare a expozițiilor, identificând o abilitate emergentă specifică atât vieții, cât și practicii, în nuanțele și înțelegerea de a ști când să se caute vizibilitatea și când să se opereze în afara vizibilului, respectiv de a ști să operezi în fracturile și interstițiile structurilor puterii. Încadrându-și contribuția într-un imaginar geopolitic diferit, Cosmin Costinaș, în dialogul său cu editorii acestui volum, reflectează asupra activităților instituției Para Site din Hong Kong și asupra evoluțiilor din regiunea extinsă și, astfel, propune o concepție a expoziției care face ca relația dintre expoziție și imaginarul politic să fie intrinsecă, vorbind totodată și de multiplele registre în cadrul cărora se desfășoară practica expozițională.

Marco Scotini își deschide eseul afirmând această relație intrinsecă a expoziției cu politicul, iar apoi continuă prin a furniza un studiu de caz detaliat al proiectului expozițional “Disobedience Archive” (Arhiva Dezobedienței), o videotecă itinerantă în expansiune, fără „formă definită și fără loc sau proprietar fix” sau care ia în considerare modurile prin care forma experimentală și condițiile acestui proiect încearcă să opereze în interiorul și asupra imaginarului politic. De asemenea, Scotini îi cere cititorului să ia în considerare întrebările curente despre acțiunea politică a practicilor de arhivare. Contribuția lui Nick Aikens vine în continuarea acestei chestiuni a practicii arhivistice abordând chestiunea expoziției bazate pe cercetare și propunând să descrie unele tendințe și traiectorii diferite în inter-operarea practicilor expoziționale, de cercetare și ale curatorialului. Aikens argumentează în favoarea unei atenții sporite acordată strategiilor material-spațiale puse la lucru în domeniul dispersat al practicilor expoziționale bazate pe cercetare și al politicii epistemice. Rămânând în spectrul problematicei cercetării, Carolina Rito invocă atât rolul expoziției în menținerea instituțională a relațiilor de putere inegale, cât și o noțiune extinsă a expoziționarului ca loc al cercetării. Rito propune ca expoziția (văzută ca arena epistemică a practicii în care semnificațiile culturale sunt atât constituite, cât și contestate) să poată conduce la o transformare de la instituțiile structurate în cadrul matricei coloniale de putere către instituții constituite prin procese de investigare în cadrul logicii justiției decoloniale și reparatorii.

Simon Sheikh propune, de asemenea, un gen de răspuns programatic la chestiunea expoziției și a politicii, așa cum anunță în titlul contribuției sale: „Problema nu este să faci expoziții *politice*, ci să faci expoziții *politic*!”. Într-o relatare atent construită și nuanțată a operațiunilor referitoare la expoziție – rezonând cu reflecțiile lui Eilat și ale lui Kortun și Elveren despre operațiuni complicate de vizibilitate și transparență și convergând cu accentul pus de Rito și Eilat pe deconectarea de matricea colonială a puterii – Sheikh propune ideea că expoziția implică stabilirea unei „viziuni asupra lumii”, dar într-un mod căruia nu i se face dreptate prin analizele și operațiunile de reprezentare, ci care operează și prin „prezentare” și „deprezentare”. Ultimul termen este folosit de Sheikh pentru a indica omisiunea, ștergerea, ceva ascuns și îngropat și orchestrarea tuturor reprezentărilor pe astfel de operațiuni și condiții: „nicio viziune asupra lumii nu apare din neant, din tabula rasa, ci viitorul este construit mai degrabă pe fragmentele trecutului, atât pe ceea ce este recunoscut și celebrat, cât și pe ceea ce este suprimat și ascuns.” Sheikh ancorează această analiză, de asemenea, în registrul concret al „realizării” expoziției și al relațiilor de muncă din cadrul expoziției.

Maria Lactans (pseudonimul sub care semnează Ivana Bago, Antonia Majaca și Jelena Vesić) propune o logică diferită de expunere și dezvăluire, prin intervenția sa intitulată „Reflecții post-expoziționare: vara anului 2021”, o derivă realizată atât prin fantezii, cât și prin imaginare:

Prezervative zburătoare gigantice, pline de artiști profesioniști blazați. Containere doldora de amuzament ieftin, pentru colecționari îmbibați de cocaină – sau asta și-a imaginat ea.

De fapt, nu avea nici cea mai vagă idee despre cum funcționează acea parte a lumii artistice care se învâрте în jurul fondurilor serioase de capital privat.

Șapte curatoriale: acel amestec amețitor de entuziasm copilăresc și ambiție devoratoare. Când a devenit atât de cinică, atât de imobilizată?

Completând această aventură poetico-analitică a operațiunilor fantastice în spațiile artei contemporane, Bassam El Baroni urmărește o analiză similară într-un mod de expunere diferit. El Baroni se bazează pe relația dintre „puterea aparent fără opoziție a fictivului din capitalul actual” și ceea ce apare manifestându-se sub forma unor diverse practici speculative, fictive și de viitor din domeniul extins al artei, pentru a identifica ceea ce el numește „paradoxul speculativ din domeniul artei.” Acest paradox este numele dat operațiunilor prin care propunerile imaginative de creare a lumii expoziționale sunt disociate de „obținerea unui avantaj” necesară pentru a reda astfel de speculații. El Baroni propune ca, mai degrabă decât să producă o simplă înflorire semiotică, o acțiune socială și politică transformatoare să poată fi realizată printr-un set de procese organizaționale care trec dincolo de „inconsecvențialitatea spațiului expozițional”. Aceasta nu are scopul de a abandona complet imaginația politică a spațiului expozițional, ci mai degrabă de a-l aduce în relație cu practica de „obținere a unui avantaj” prin intermediul speculației. Această ultimă manevră poate fi parțial înțeleasă prin punerea acestora în contrast cu comerțul lucrativ deja existent în fantezie.

Note:

[1] Pentru o discuție asupra acestor abordări diferite, vezi eseu recent al lui Cătălin Gheorghe “Farewell to Research, Welcome to Rescription”, o contribuție la ediția *PARSE Journal* (2021) “On the Question of Exhibition” (Despre problematica expoziției). url: <https://parsejournal.com/article/farewell-to-research-welcome-to-rescription/>

[2] A se vedea, de exemplu, Tristan García și Vincent Normand (ed.), *Theater, Garden, Bestiary: A Materialist History of Exhibitions*, Sternberg Press, 2019; Afterall Books: *Exhibition Histories Series*; Cristian Nae (ed.), *(In)visible Frames: Rhetorics and Experimental Exhibition Practices in Romanian Art Between 1965-1989*, IDEA Design & Print, Cluj-Napoca, 2019. A se consulta, de asemenea: <https://exhibition.school/what-is-exhibitor/>

[3] De pildă, Manfred B. Steger, *The Rise of the Global Imaginary: Political Ideologies from the French Revolution to the Global War on Terror*, Oxford University Press, 2008; Alex Lubin, *Geographies of Liberation: The making of an Afro-Arab political imaginary*, University of North Carolina Press, 2014; și Niklas Bernsand și Barbara Törnquist-Plewa (ed.), *Cultural and Political Imaginaries in Putin's Russia*, Brill, 2019.

[4] Mark Fisher, *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*, Zero Books, 2009. p. 2.

[5] Declarația controversată a lui Margaret Thatcher că „nu există societate. Există bărbați și femei ca individualități și există familii” poate fi considerată emblematică pentru această dogmă neoliberală. Vezi interviul lui Margaret Thatcher pentru publicația “Woman’s Own” (“No Such Thing as Society”): <https://www.margarethatcher.org/document/106689>

[6] „Totalitarismul inversat” este un termen conceput de Sheldon Wolin cu referire specifică la cultura politică din SUA. El susține că: „Spre deosebire de formele clasice de totalitarism, care afirmă în mod deschis intențiile lor de a forța societățile să trăiască într-o totalitate preconcepută, totalitarismul inversat nu este conceptualizat în mod expres ca ideologie sau obiectivat în politicile publice. De obicei, este promovat de deținătorii de putere și de cetățeni care adesea par să nu conștientizeze consecințele mai profunde ale acțiunilor sau inacțiunilor lor. Există o anumită neglijență, o incapacitate de a lua în serios măsura în care un tipar de consecințe poate lua formă fără să fi fost preconcepută.” În Sheldon Wolin, “Inverted Totalitarianism: A Preface”, *Kettering Review*, Fall, 2010. p. 31.

[7] Samuel P. Huntington, “The Clash of Civilizations?”, *Foreign Affairs*, vol. 72 no. 3, 1993. pp-22-49.

Cătălin Gheorghe este un teoretician, curator și editor care locuiește în Iași, însă călătorește mai ales în spațiul adânc și non-sferic al internetului. În calitate de conferențiar universitar, predă cursuri de *Teorii și practici ale cercetării artistice*, *Studii și practici curatoriale* și *Studii vizuale aplicative* la Universitatea Națională de Arte „George Enescu” din Iași. Este editorul seriei de publicații *Vector - cercetare critică în context* (care a participat la proiectul *documenta 12* Magazines în Kassel), editând cărțile: *După turnura educațională* (2017), *Post-fotografia* (co-editor Matei Bejenaru) (2015), *Teorii critice și practici creative ale cercetării* (2014), *Expoziții din 'Fostul Bloc Estic': Politici ale identității și practici curatoriale după 1989* (co-editor Cristian Nae) (2013), *Proces* (carte de artist: Dan Acostioaei) (2012), *Expoziția ca [micro]joraș* (2011), *Vector - critical research in context* (ediție pilot, co-editată cu Livia Pancu) (2010). El este, de asemenea, curatorul platformei „Vector - studio pentru practici și dezbateri artistice” (din 2007), o platformă pentru cercetare critică și producție artistică bazată pe înțelegerea artei ca jurnalism experimental. A ținut o serie de prezentări despre curatoriatic și cercetare artistică la o serie de școli și instituții de artă din nordul, sudul, vestul și estul Europei. Interesele sale navigaționale sunt elaborate în relație cu problematici ale cercetării artistice critice, practicilor critice curatoriale, artei ca jurnalism experimental, teoriilor (politice ale) artei contemporane, xeno-spațiilor, xeno-practicilor, trans(ex)pozițiilor, post-capitalismului [...]

Mick Wilson este artist, educator și cercetător din Göteborg și Dublin, iar în prezent este profesor de Artă la HDK-Valand, Universitatea din Göteborg. Anterior a fost Fellow la BAK, basis voor actuele kunst, Utrecht, Țările de Jos (2018/2019); Decan al Academiei Valand (2012-2018); redactor-șef al *PARSE Journal for Artistic Research* (2015-2017); și Decan fondator al Graduate School of Creative Arts and Media, Irlanda – GradCAM – (2008-2012). Volumele sale editate în colaborare includ: *Curating After the Global* (MIT Press, 2019) cu P. O'Neill, L. Steeds și S. Sheikh; *Public Enquiries: PARK LEK and the Scandinavian Social Turn* (BDP, 2018) cu G. Zachia et al; *How Institutions Think* (MIT Press, 2017) și *The Curatorial Conundrum* (MIT Press, 2016), ambele cu P. O'Neill și L. Steeds; *Curating Research*, Open Editions/De Appel (2014); *Curating and the Educational Turn*, Open Editions/De Appel (2010), ambele cu P. O'Neill; și *SHARE Handbook for Artistic Research Education*, ELIA (2013) cu S. van Ruiten. Interesele actuale de cercetare includ întrebări despre: comunitatea politică cu morții; imaginarele politice ale căilor de distribuire a hranei; imaginarele politice din cadrul practicii curatoriale/formelor expoziționale; și forma retorică/discursul metodei în procesele conflictului de cunoaștere. Printre eseurile sale recente se pot enumera: „White Mythologies and Epistemic Refuses: Teaching Artistic Research Through Institutional Conflict”, în R. Mateus-Berr & R. Jochum (eds.) *Teaching Artistic Research*, De Gruyter, 2020; „Living the Coming Death”, în M. Hlavajova și W. Maas (eds.) *BASE #1: Propositions for Non-Fascist Living, Tentative and Urgent*, MIT Press, 2019; și „What Is to Be Done? Negations in the Political Imaginary of the Interregnum”, S. H. Madoff (ed.) *What about Activism?* Sternberg Press, 2019.

MUZEUL TRANSPARENT TRECUT PRIN OGLINDĂ

Galit Eilat

Există vreo rețetă pentru imaginație? Aceasta este una dintre întrebările majore cu care se confruntă profesorii de artă și academicienii și în general cei care activează în domeniul educației. În ebraică (ca și în engleză și, de asemenea, în alte limbi), cuvântul ce denotă *imaginația* (*dimyon* - דמיון) este legat de cuvintele ce denotă *imaginea* (*dimuy* - דימוי) și *figura, asemănarea* (*dmot* - דמות). Deci, atunci când interacționăm cu imaginația, interacționăm cu o *copie* (העתק) sau cu ceva *antic* (עתיק) – cu ceva „copiat din trecut”.

Conform Vechiului Testament, creația lumii a început așa: *Și a zis Dumnezeu: „Să facem om după chipul și după asemănarea Noastră”* (Geneza 1:26). După chipul (imaginea) și asemănarea noastră implică ideea că avem de-a face cu o imagine deja existentă. Cum poate lectura unei imagini, a unei imagini deja existente, să stimuleze imaginația?¹ Ce condiții sunt necesare pentru ca asemănarea să deschidă ușile imaginației?

Concluzia evidentă (dacă acceptăm ideea că imaginarul este creat din imagini în sensul cel mai larg al termenului, indiferent dacă ceea ce reprezintă imaginile există sau nu) este că imaginația include capacitatea de a reprezenta ceea ce nu există, dar nu se limitează la aceasta. Această idee este radicală prin faptul că implică producerea de imagini atât ale obiectelor existente, cât și ale celor inexistente.

Imaginația ocupă un rol central în scrierile filosofului Cornelius Castoriadis. În lucrarea sa fundamentală *The Imaginary Institution of Society*,¹ Castoriadis susține că societățile nu sunt un produs al necesității istorice, ci rezultatul unei idei noi și radicale despre lume. Toate cadrele culturale (legi, națiuni, instituții, ritualuri, arte și zei) provin din această similitudine și nu ar trebui explicate doar ca un produs al constrângerilor sau al evoluției. De exemplu, el explică faptul că vechii greci credeau că lumea provine din haos, în timp ce în iudaism lumea provine din voința unei entități raționale, Dumnezeu. Prin urmare, grecii au dezvoltat un sistem de democrație directă în care legile erau schimbate uneori, în conformitate cu voința oamenilor. Deoarece monoteismul este construit pe un sistem teocratic, omul se află într-o eternă căutare a voinței lui Dumnezeu.³

El susține că majoritatea gânditorilor dinaintea sa au ignorat importanța imaginației umane în crearea unei noi societăți și a unui nou regim, iar această capacitate umană este cea care ne distinge de alte specii de pe pământ. Imaginația radicală stă la baza diferitelor culturi și este cea care caracterizează diferențele dintre ele.⁴

Critica facultății de judecare a lui Kant a contribuit la recunoașterea rolului important al imaginației. În *Critica rațiunii pure* imaginația este chemată să medieze între conținutul empiric al lumii senzoriale

și „conceptele pure” ale înțelegerii. Atunci când Kant explorează natura creativității umane în „critica judecății estetice”, imaginația reapare pentru a „explica” modul în care ființele umane pot negocia noi circumstanțe și pot produce idei estetice originale. Imaginația, ca un concept, este utilizată de Kant în mod repetat pentru a trage linia între explicație și speculație. Punctul de vedere al lui Castoriadis combină ideile aristotelice cu observația kantiană că imaginația este facultatea transcendentă a sintezei prin excelență prin aceea că poate unifica varietatea într-o singură imagine. Prin urmare, imaginația însăși este radicală, deoarece realitatea nu poate exista; fără imaginație, nu există realitate.

Lucrarea lui Benedict Anderson *Imagined Communities* a remodelat studiul națiunilor și al naționalităților; autorul atrăgând atenția asupra rolului dinamic al imaginației ca factor care organizează percepția, apartenența și solidaritatea socială și culturală. Influența cărții sale a trecut dincolo de studiul naționalităților și al naționalismului și a contribuit la înțelegerea „imaginației sociologice”.⁵ Pentru el, naționalismul și identitatea națională sunt o invenție creativă prin care putem înțelege construcția unui sistem juridic al unui stat, al unei corporații, și drepturile sau noțiunile de îndreptățire și suprematism, din perspectiva facultății imaginației umane.

Cartea lui Anderson trece mai întâi în revistă rădăcinile naționalismului în stăpânirea colonială spaniolă din America Latină. Mai târziu, el observă contextele coloniale din Indonezia și urmărește punctele comune și diferențele din statul și mentalitatea coloniale. Abordarea lui Anderson subliniază condițiile materiale care modelează cultura și instituțiile care o întăresc – de la mass-media la sistemul educațional, reglementările administrative și așa mai departe. În edițiile ulterioare ale cărții sale, Anderson își revizuieste argumentul și se concentrează pe trei instituții de putere care și-au schimbat forma și funcția pe măsură ce zonele colonizate au intrat în epoca reproducerii mecanice.⁶ „Recensământul, harta și muzeul: împreună, au modelat profund modul în care statul colonial și-a imaginat stăpânirea – natura ființelor umane pe care le conducea, geografia domeniului său și legitimitatea strămoșilor săi”.⁷

„Nimeni nu a găsit o metaforă mai bună pentru această stare de spirit decât marele romancier indonezian Pramoedya Ananta Toer, care a intitulat volumul final al tetralogiei sale despre perioada colonială, *Rumah Kaca* (Casa de sticlă).”⁸ Anderson compară casa de sticlă (sera) cu Panopticon-ul lui Bentham, o structură omnivizuală care are capacitatea de a supraveghea totul la 360 de grade. Condiția „vizibilității” sale este că oricine și orice, avea un număr (de serie). El susține că această ordine imaginară este rezultatul tehnologiilor de navigație, astronomie, orologerie, topografie, fotografie și tipărire.⁹ Imaginea care mi-a venit în minte în timp ce citeam aceste rânduri era cea a numerelor imprimate pe corpurile deținuților din lagărele de tranzit și concentrare naziste și numerele atârinate la gâtul celor din tribul Yanomami în timpul primului recensământ guvernamental din Brazilia.¹⁰

În eseu *Through the Looking-glass: Colonial Encounters of the First Kind*,¹¹ Jean și John Comaroff discută confruntarea inițială dintre populația Tswana din Africa de Sud și coloniștii albi, printre care se aflau non-conformiștii societăților misionare metodiste londoneze și Wesleyan. Autorii subliniază momentul în care două culturi diferite se intersectează. Deoarece colonialismul a fost și este o mișcare dialectică, atât condițiile de control, cât și condițiile de reacție – ideologia autoritară a conducătorului și conștiința celor conduși – au existat de la început.

Supremația coloniștilor a fost posibilă datorită mitologiei și metodelor pe care le-au adus cu ei, care au determinat termenii interacțiunii cu „sălbaticii” încă de la prima întâlnire. Pe lângă mărgelile, cuțite și tutun, creștinii au ales bijuterii scilipitoare care reflectau percepția lor despre lăcomia „primitivilor”, așa că a fost aleasă transformarea îngâmfării sălbatice prin revelația interioară. Dar care a fost rolul oglinzii de mână, un element aproape constant în aceste ceremonii de deschidere? Oglinda i-a surprins pe cei care au văzut-o pentru prima dată; a fost un cadou relativ ieftin, dar cu impact maxim.

Cu mult înaintea epocii imperiilor moderne, după cum susține Roger Bartra în minunata sa carte *Wild Men in the Looking Glass*, oamenii sălbatici trăiau în imaginația europeană. Bartra explorează

originea mitului omului sălbatic european. Și în acest mod el răstoarnă narativa celor care au sugerat că oamenii primitivi care au fost „descoperiți” și colonizați de exploratorii europeni au pus bazele mitului omului sălbatic. Bartra demonstrează că mitul omului sălbatic a precedat și a modelat reacțiile europenilor la oamenii reali. El descoperă că oamenii sălbatici au contribuit la dezvoltarea noțiunii de civilizație pe care se bazează destul de mult identitatea occidentalilor. Omul pe care noi îl recunoaștem ca fiind „civilizat” nu a fost capabil să se modernizeze fără imaginea oglindită a omului sălbatic.

Valoarea simbolică asociată oglinzii și calității sale de a reflecta sinele în gândirea europeană a fost larg discutată.¹² Mumford observă că evoluția oglinzii ca obiect de uz casnic în rândul burgheziei a apărut în paralel cu ascensiunea fluxului de conștiință și a contemplării interioare, și a examinării sinelui ca obiect: „... izolarea lumii de sine – metoda științelor fizice – și izolarea sinelui de lume – metoda biografiei introspective ... – erau fazele complementare ale aceluiași proces.”¹³

Într-o lume din care lipsește imaginația, se pot întâmpla lucruri inimaginabile

Potrivit lui Lacan, „eul” se naște atunci când privirea dintr-o parte vede că „acest copil ești tu”. Lacan subliniază faptul că limbajul și importanța societății în socializarea indivizilor depășesc cu mult ideea imaginației ca forță individuală, dovadă fiind rolul jucat de conceptul imaginației în teoria sa. Dar identificarea cu imaginea specifică nu este doar o experiență a copiilor: egoul însuși este creat prin identificarea cu o imagine atât de specifică încât imaginarul, împreună cu realul și simbolicul, vor forma un element constitutiv al psihicului uman.¹⁴

Este tentant să rezumăm istoria imperialismului modern ca o etapă de dezvoltare aflată în succesiunea perioadei politeiste, invenției monoteismului și dezvoltării conștiinței culturale ca discurs despre iconoclastism și iconofilie, legii, moralității, identității religioase, geografiei și controlului demografic. Oglinda de sticlă a revoluționat știința, arta și arhitectura, dar, mai ales, a modelat percepția europeană.

Legătura dintre știință și imperiile moderne este aproape inextricabilă; construirea imperiului a fost un proiect științific pentru europeni, în timp ce știința este proiectul colonizatorului. Mai mult decât orice alte invenții tehnologice, microscopul și telescopul reprezintă modul de gândire colonial; ambele construite pe principiul oglinzirii, proiectării și reflectării, ambele extinzând capacitatea umană de a vedea. În timp ce primul ne permite să vedem și să urmărim o lume întreagă de specii de care, fără o lentilă măritoare, nu am fi fost conștienți, al doilea ne apropie lumile îndepărtate și ne permite să vedem ceea ce este dincolo de puterea și controlul nostru (deocamdată). Ambele dispozitive marchează punctul de vedere al utilizatorului ca centru, spre care converge sau se reflectă lumina. În mod semnificativ, acel ochi era mai degrabă singular, față de cei doi ochi ai vederii binoculare normale. A fost conceput în maniera unui ochi singuratic care privea printr-un vizor mic scena din fața sa. Un astfel de ochi a fost înțeles ca fiind static, fără clipire, și fix, mai degrabă decât dinamic.

„A ține o oglindă în fața sufletului” și multe alte metafore reflectă modurile în care înțelegem lumea doar privind-o.

A ÎNȚELEGE ÎNSEAMNĂ A PRIVI; IDEILE SUNT SURSE DE LUMINĂ; DISCURSUL ESTE UN MEDIU AL LUMINII. Văd ceea ce spui. Arată diferit din punctul meu de vedere. Care este perspectiva ta asupra acestei chestiuni? Văd lucru acesta în mod diferit. Acum văd în ansamblu. Lasă-mă să îți arăt ceva. Asta e o idee pătrunzătoare. Asta a fost o remarcă strălucitoare. Argumentul este clar. A fost o discuție tulburătoare. Ai putea elucida propriile remarci? E un argument transparent. Discuția a fost opacă.¹⁵

Metaforele și limbajul, în general, transmit valori culturale și personale. Procesul de conversie a conștientului indigen în inconștientul european „a trecut prin oglindă”, corespunzând modurilor în care înțelegem metaforele astăzi. Sistemul nostru conceptual de a concepe metaforele, metonimia și imaginarul mental este determinat de percepții, imaginație, mișcare fizică / activitate motorie și cultură. După cum scriu Lakoff și Johnson: „Ceea ce este real pentru un individ ca membru al unei

culturi este un produs atât al realității sale sociale, cât și al modului în care aceasta îi modelează experiența lumii fizice”.¹⁶ Problema metaforelor și a limbajului în general este că acestea transmit valori culturale și personale.

John Berger susține că Picasso a suferit de o lipsă constantă de idei pentru picturile sale.¹⁷ Prin urmare, el surprinde întotdeauna momentul prezent sau ceea ce are în fața ochilor. În multe dintre picturile lui, Picasso prezintă dorințele și nevoile sale imediate, ca un copil mic care cere satisfacție imediată. Singurul element care nu se schimbă în opera lui Picasso este preocuparea constantă pentru pasiunile și posesiunile sale.¹⁸

Oglinda magică a lui Picasso este pictura care reflectă și confirmă însăși existența lui. Când Picasso stă în fața camerei pictând pe sticlă,¹⁹ nici măcar umbra lui Picasso nu trebuie să umbrească actul picturii; pictura vorbește despre pictură și nu despre imaginea pe care o creează. Picasso nu pictează ceea ce se află în fața lui, și nici viața lui; picta ceea ce posedă, ca în vrăjile voodoo. Pictura în sine era un act de subjugare, iar semnătura lui marca ceea ce îi aparținea, ceea ce era deja inventariat de el.²⁰

„Picasso, moralistul” ar putea fi subtitlul aproape al tuturor cărților despre Picasso din ultimii cincizeci de ani, aducându-ne iar și iar la mesajul asigurării artei cu privire la voluntarism, intenționalitate și libertate, transmis de Rosalind Krauss în *Vision and Visuality*. Picasso spunea că: „a ajuns în punctul în care mișcarea gândului meu mă interesează mai mult decât gândul însuși”.²¹ Pasivitatea acestui interes pentru imagine sau pentru subiectul picturilor sale apare într-o altă remarcă: „Voi deschide ferestre. Voi trece în spatele pânzei și poate că se va întâmpla ceva.” Rosalind Krauss citește metaforele lui Picasso după cum urmează: fereastra se va deschide și ceva se va întâmpla în fața ochilor pictorului care este prins acolo, fascinat ca Omul Lup pentru care fereastra se deschide spre dincolo, spre locul în care are loc ceva, pentru că îi pune în față figura-matrice a unei scene în care va fi prizonier pentru tot restul vieții.²²

Picasso este considerat artistul care reprezintă secolul trecut. (Este posibil ca un pictor să domine o reprezentare a unui secol întreg?). Deci, ce putem învăța despre artele timpului nostru care au ales un artist lipsit de imaginație reprezintă artistul de geniu?

Nu te uita la ulcior, ci la ce se află în el²³

Imaginația politică, politica imaginației sau a imaginilor, schimbările sociale și arta în slujba revoluției sunt toate gesturi gratuite, care se ocupă mai degrabă de formă decât de conținut. Cum ar putea actele expoziționale să genereze imaginație politică? Imaginația politică duce la un act politic? O expoziție imaginară duce la un act politic? Pericolul este să se ajungă la o expoziție imaginată despre un act politic. Prin urmare, ar trebui să ne întrebăm: ce imagine evocă imaginația politică? Sau poate chiar expoziția în sine stărnește imaginația? Poate că stărnirea imaginației oamenilor nu are nevoie de gesturi expoziționale, deoarece imaginile nu sunt neapărat retiniene, ci mentale? O expoziție este un loc în care oamenii se uită la lucruri, iar oamenii se uită la oameni care se uită la lucruri. Potențialul unei expoziții de a contesta schimbările sociale există dacă aceasta este o ceremonie / un ritual al mersului la expoziție. Și ceea ce este expus precedă actele expoziționale.

Cum abordează arta un neurolog? În *The science of art: A neurological theory of aesthetic experience*, V. S. Ramachandran și William Hirstein prezintă o teorie a experienței artistice umane și mecanismele neuronale care o mediază.²⁴

Ei abordează arta în acest articol realizând o listă a tuturor acelor caracteristici ale imaginilor pe care oamenii le găsesc ca fiind atractive. Ei întreabă dacă există un *pattern* comun care se află la baza diferitelor trăsături și, dacă acest lucru este confirmat, de ce ne-ar face plăcere acest tip de *pattern*. Care ar fi valoarea de supraviețuire a artei? Ei sugerează faptul că artiștii utilizează în mod conștient sau inconștient anumite reguli sau principii pentru a activa zonele vizuale ale creierului.

Un exemplu pe care îl oferă este cel al unui pui de pescăruș care cere mâncare ciugulindu-și mama la propriu. În mod surprinzător, va străpunge cu aceeași vigoare într-un cioc fără trup, fără o mamă atașată, sau chiar un băț maro cu un punct roșu în vârf (ciocul pescărușului având o pată roșie viu colorată lângă vârf). Bățul cu punct roșu este un exemplu de „stimul de eliberare” sau „trăsătură de declanșare”, deoarece în ceea ce privește sistemul vizual al puiului, acest stimul este la fel de bun ca orice pasăre mamă reală. Ceea ce a fost și mai remarcabil, totuși, a fost descoperirea lui Tinbergen (Tinbergen, 1954) că un băț foarte subțire, lung, maro, cu trei dungi roșii la capăt, era chiar mai eficient pentru ciugulit decât originalul, deși nu arăta ca aceasta.

Dacă pescărușii hering ar avea o galerie de artă, ar atârna pe perete un băț mare cu trei dungi roșii; l-ar venera, ar plăti milioane de dolari pentru el, l-ar numi un Picasso, dar nu ar înțelege de ce sunt hipnotizați de chestia asta, deși ea nu seamănă cu nimic.²⁵

Profesorul Amir Amedi a reușit să facă persoane nevăzătoare să poată folosi sunete pentru a vedea și să permită persoanelor cu deficiențe de auz să audă prin intermediul degetelor. El a aflat că orbii care nu au văzut niciodată pot vedea fără nici un stimul vizual. Și că îi poate ajuta să vadă cu ajutorul sunetelor. Amedi arată că sunetele naturale pot fi decodificate cu succes în zonele vizuale temporale ale indivizilor orbi congenital. Prin urmare, nu sunt necesare nici experiența vizuală, nici imagini vizuale pentru a transfera informații legate de sunet la cortexul vizual temporal.²⁶

Oglinda îl făcea pe sălbatic urât, predispus la prostie, lacom, impulsiv și, prin urmare, trebuia condus și controlat. Este încă folosită împotriva marginalizaților, a celor săraci și a celor care nu se comportă corespunzător, creând stereotipuri populare ale diavolului și proscriși ai societății. Principiile de bază ale muzeelor ca oglindă a societății sau ca locul în care societatea s-a recunoscut ca atare, locul în care este construită imaginea noastră ca comunitate, sunt false. Având în vedere discursul instituțional intens din ultimele decenii și numeroasele inițiative de auto-reflecție pe care muzeele le-au luat astăzi, transformarea cubului alb într-un simbol al egalității, diversității și justiției este o exagerare. Poate că este exact invers. Muzeele au fost create pentru a reprezenta și disemina canonul elitei culturale și normele sale. Iar astăzi muzeele protejează cu succes moștenirea bărbaților ce susțin supremația rasei albe. Valorile diverse și emancipate pe care muzeele susțin că le discută cu publicul lor nu reflectă sistemul care le gestionează și le curatoriază.

O discuție între câțiva directori de muzee publicată de UNESCO în 1972, cu titlul „Problemele muzeului de artă contemporană din Occident” include următoarea aserțiune.

Una dintre principalele probleme ale muzeelor de astăzi este să reușească să evite influența unei culturi autoritare a muzeului, determinată exclusiv de un singur om. Necesitatea înlocuirii sistemului bazat pe o singură persoană este evidentă peste tot, deși toate muzeele dinamice de artă modernă s-au înființat până acum datorită inițiativei individuale. Pentru a lăsa în urmă structurile secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea, chiar și sistemul de echipe ar trebui înlocuit cu o participare a publicului.²⁷

Proliferarea fără precedent a muzeelor de artă contemporană a crescut datorită activității de *advocacy* instituțional și datorită strategiilor participative. Prin comparație, astfel de instituții dețin o aură a diversității culturale, a incluziunii prin creșterea angajamentului public și civic, și a ospitalității cu retorică egalitară. Incluziunea pare, în general, interpretată ca o concentrare pe grupurile vulnerabile din societate. Cu toate acestea, este dificil (sau incomod) să subliniem care grupuri sunt vulnerabile sau „fără privilegii”. Luate împreună, acestea formează un grup pestriț, care include vizitatori ce provin din rândurile migranților, precum și vizitatori cu handicap fizic, cum ar fi surzi, orbi, vârstnici cu dificultăți de mobilitate sau persoane cu afazie sau demență.

Nimeni nu se poate opune avansului incluziunii, iar programele pentru publicul subreprezentat vor elimina cu siguranță barierele, dar poate că muzeele ar trebui să respecte mai puțin superficial ceea ce dictează condițiile de subvenționare. Pe termen lung, ar trebui să aibă loc o reflecție asupra

oportunității divizării grupurilor publice și a identității, etniei, sexului sau caracteristicilor fizice. Pericolul acestei abordări ar putea duce la o distincție clară între „normal” și restul. Acum, oricui se abate de la normă pare să i se aplice o etichetă. Mai mult decât atât, sublinierea diferențelor poate încuraja excluderea și tinde să treacă cu vederea potențialul inter-grup al culturii. Nu voi intra în motivele pentru care muzeele dezvoltă programe pentru vizitatorii vulnerabili. Cu toate acestea, merită să semnalăm faptul că investigarea plasticității neuronale, a degenerescenței și a sistemului neuronal în oglindă presupune o încercare de activare a imaginației la persoane nevăzătoare și cu deficiențe de auz și deschide explorarea către modul în care porțile ascunse dintre simțuri pot fi folosite pentru reabilitarea atât a persoanelor care, de exemplu, s-au născut fără vedere sau auz, cât și a persoanelor ale căror creiere au fost afectate de un accident vascular cerebral sau de un accident.²⁸

Diversitatea și incluziunea muzeelor nu depășesc spațiul expozițional, iar puterea de a decide ce va fi expus și ce artist va intra în colecție rămâne în aceleași mâini. Dacă vrem o schimbare, trebuie să fim pregătiți să ne schimbăm, ceea ce înseamnă că lucrurile nu vor mai fi la fel ca înainte. Diversitatea, refugiații, LGBTQIA+ fac parte din nucleul retoricii multor muzee. Cu ce îi ajută asta pe vizitatori? Mai ales pe vizitatorii pentru care astfel de categorii demografice sau comunități nu fac parte din viața lor? Cum redă conștiința publică muzeul sau spațiul expozițional? Cum susține muzeul / spațiul expozițional imaginația vizitatorului?

Ne putem imagina cum s-ar putea transforma muzeele în biblioteci publice?

Galeria Națională de Artă din Albania a fost înființată în 1954. După douăzeci de ani, în 1974, cu 350 de obiecte în colecție, muzeul s-a mutat în clădirea actuală, pe bulevardul „Spațiul națiunii”. Galeria Națională, proiectată ca un pavilion cu influențe ale stilului Internațional, joacă un rol în arhitectura muzeului oferind un volum de spațiu, regularitate și flexibilitate, care creează o experiență de vizionare a unei expoziții deschise. În acest spirit, sălile galeriei au fost proiectate să se expună într-un program deschis și flexibil care să nu limiteze vizitatorii la un singur traseu de vizionare.

Arhiva Deschisă este o prezentare radicală a colecției permanente a Galeriei Naționale de Artă din Albania, unde este expusă 38,5% din colecție. Astăzi, colecția Galeriei Naționale conține peste 5.000 de exponate. Colecția include lucrări din anii '50; realismul socialist este stilul dominant, o moștenire din regimul lui Enver Hoxha (1940-1988), dar colecția include și exponate de artă contemporană internațională.

De la data deschiderii, au fost expuse din ce în ce mai multe obiecte. Spre deosebire de o colecție de exponate care oferă o nouă perspectivă, lecturi istorice ale colecției sau expunerea noilor achiziții, „Arhiva Deschisă” se străduiește să afișeze întreaga colecție, iar singura modificare semnificativă a expunerii este plasarea lucrărilor în compoziții mereu schimbătoare. Într-o conversație, Erzen Shkololli, directorul galeriei din 2018, a spus că, atunci când a venit la conducerea muzeului, o mare parte din spațiul expozițional era înconjurat de pereți temporari, dintre care unii au fost modificați și utilizați pentru colecția galeriei.²⁹ Deschiderea spațiilor de depozitare, dintre care unele nu mai fuseseră deschise de ani de zile, și readucerea arhitecturii muzeului la designul original, a fost ca deschiderea în inconștient a unei cutii a Pandorei pentru a face lumină asupra a ceea ce fusese îngropat, uitat și neglijat ani întregi. Spațiul de depozitare transformat în spații de expoziție între 2018 și 2021 este de aproximativ 500 m².

Expunerea de lucrări de artă create în perioada dictaturii din Albania împreună cu opere de artă create înainte sau după această perioadă, a fost criticată și a deranjat, dar galeria s-a transformat într-un loc în care publicul poate întâlni istoria și prezentul fără mediere curatorială, texte expoziționale sau instrucțiuni, lăsând vizitatorii să observe rămășițele trecutului și să plece cu propriile concluzii. Sau cu ceea ce ar trebui să ia vizitatorul dintr-o expoziție. Arhiva Deschisă este anticorpusul împotriva retoricii muzeelor care promovează democrația, diversitatea, pluralitatea. În mod normal, paznicii porților gestionează sistemul, decid cine rămâne în memorie și cine nu, ce se păstrează și ce se șterge. Arhiva

Deschisă din Tirana scoate la lumină colecția ca pe o dovadă într-un proces juridic, pentru ca publicul să decidă ce să-și amintească și ce nu, ce să păstreze și ce să șteargă.

Fiind o entitate publică, ale cărei funcții includ conservarea patrimoniului material și adunarea unei colecții care reflectă atât prezentul, cât și trecutul/trecuturile prin care operează societatea, muzeul de artă exercită o anumită autoritate – autoritatea de a ridica anumite narațiuni la statutul de istorie. Muzeul, nu numai cel de artă, este pus să curatoreze memoria colectivă (națională / globală). Cu fiecare achiziție, colecția muzeului de artă scrie istorie, precum și parametrii prin care va fi înțeles viitorul.

O astfel de autoritate riscă să funcționeze ca o prelungire a negocierii sistematice a perspectivelor minore, provocând întrebarea: cum poate muzeul exercita practici de decolonialitate, mutualitate și de-canonizare, protejând în același timp *status quo*-ul auctoriului și proprietății? Cum sunt poziționate instituțiile de artă în matricea colonială? Atunci când muzeele declară un etos al incluziunii, trebuie să ne îndreptăm atenția către ceea ce se performează prin această declarație. Declarația nu înseamnă că muzeul renunță la calitatea de autor, ci că îi extinde acestuia teritoriul. Sancționează incluziunea, reglementată în condițiile sale.

Colonialitatea, așa cum a descris-o sociologul peruvian Anibal Quijano, este „matricea de putere care produce ierarhii rasiale și de gen la nivel global și local.”³⁰ Potențialul pentru o modalitate alternativă de practică instituțională vine din tradițiile bibliotecografiei și arhivării publice. Bibliotecarul, spre deosebire de istoric, nu caută să povestească sau să formeze vreun fel de contururi în peisajul trecut. Mai degrabă, bibliotecarul și arhivistul au sarcina de a colecta toate documentele cu care publicul își poate înțelege cartografia și coregrafia reprezentativă. Dar mai întâi trebuie să ne putem imagina acest lucru. Putem vedea muzeele transformându-se în biblioteci?

Note:

[1] Fragment dintr-un scurt text pe care l-am scris pentru *The Cookbook for Political Imagination*. Zachęta National Gallery of Art and Sternberg Press, 2011. *The Cookbook for Political Imagination* a fost publicată pentru Pavilionul Polonez la cea de-a 54-a Expoziție Internațională de Artă de la Veneția, „and Europe Will be Stunned”, o instalație video de Yael Bartana. *CookBook* nu era un catalog de expoziție, ci un manual de instrucțiuni / rețete politice, care acoperea un spectru larg de teme – constituții, soluții legale, elemente de identitate vizuală, rețete alimentare, sfaturi sociale și îndrumări pentru membrii mișcării. A fost editat de Sebastian Cichocki și Galit Eilat.

[2] Publicată prima dată în Franța ca *L’Institution imaginaire de la société*, Seuil, 1975.

[3] „The Greek Polis and the Creation of Democracy”. *Graduate Faculty Philosophy Journal*, vol. 9, nr. 2, toamna, 1983.

[4] Cornelius Castoriadis, *The Imaginary Institution of Society* (trans. Kathleen Blamey), MIT Press, Cambridge, 1997. p. 319.

[5] Charles Wright Mills, *The Sociological Imagination*, Oxford University Press, 1959.

[6] Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, 2006.

[7] *Ibid.*

[8] *House of Glass* este al patrulea și ultimul roman din tetralogia *Buru Quartet* a autorului indonezian Pramoedya Ananta Toer. Ediția originală indoneziană a fost publicată în 1988, iar o traducere în limba engleză a lui Max Lane a fost publicată în 1997. Romanul începe cu Minke exilat pe cinci ani, deoarece a criticat guvernul în ziarul său. El este însoțit de Meneer (Jacques) Pangemanann, căruia autoritățile coloniale olandeze îi încredințează apoi spionarea mișcării disidente. Vezi: [https://en.wikipedia.org/wiki/House_of_Glass_\(1988_novel\)](https://en.wikipedia.org/wiki/House_of_Glass_(1988_novel))

[9] Benedict Anderson, *op. cit.*

[10] Claudia Andujar, *Marcados*, Cosac Naify, 2009. „Marcado Series” 1981-1983. Fotografia a stat o perioadă cu tribul Yanomami în timpul primului recensământ guvernamental. Prin amabilitatea Galeriei Vermelho.

[11] Jean Comaroff and John Comaroff, „Through the Looking-Glass: Colonial Encounters of the First Kind”, *Journal of Historical Sociology*, vol. 1, nr. 1, martie, 1988. ISSN 0952 -1909

- [12] Valorile morale și procesul oglinirii sunt consemnate în modernitatea timpurie ca fiind principalii stâlpi ai fundației sale. „England's Looking Glass” era un titlu comun pentru cărți și piese de teatru precum: o piesă de teatru din era elisabetana, *A Looking Glass for London and England* (c. 1590) de Thomas Lodge și Robert Greene's; *England's Looking Glass* (1642) de Edmund Calamy the Elder; și *Angliae Speculum Morale: The Moral State of England, with the Several Aspects it Beareth to Virtue and Vice* (1670) de Richard Graham Preston. Vezi: https://en.wikipedia.org/wiki/England%27s_Looking_Glass
- [13] Lewis Mumford, *Technics and Civilization*, Harcourt, Brace & co., 1934.
- [14] În vreme ce în imaginație subiectul este capturat permanent în imaginea sa, ordinea simbolică se prezintă ca marele *celălalt*, legea, care este contrară realității – iar aceasta din urmă este un fel de concept de graniță pentru ceea ce nu poate fi simbolic și, prin urmare, este în afara limbajului. Chiara Bottici, Introduction. *The Politics of Imagination*, Birkbeck Law Press, 2011, p. 6.
- [15] George Lakoff and Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, University of Chicago Press, 1980. p. 48.
- [16] *Ibid.*, p. 146.
- [17] John Berger, *The Success and Failure of Picasso*, Penguin Books, 1965.
- [18] Roger Bartra, *Wild Men in the Looking-Glass: The Mythic Origins of European Otherness*, University of Michigan Press, 1995
- [19] 'Visit to Picasso', a documentary by Paul Haesaert. 1949. <https://www.youtube.com/watch?v=cw8ebHn7YEA>
- [20] Galit Eilat, "Good Museums Copy, Great Museums Steal", video essay, 2021. url: <https://vimeo.com/569961256>
- [21] Marie-Laure Bernadac, "Picasso, 1953-1973: la peinture comme modèle", in *Le Dernier Picasso* (catalogue d'exposition, Musée National d'Art Moderne), Paris, 1988. p. 49.
- [22] Rosalind Krauss, "The Im/Pulse To See", in Hal Foster, *Vision and Visuality*, Dia Art Foundation, 1988, p. 74.
- [23] *Mishnah, Nezikin, Avot*, 2:4.
- [24] V. S. Ramachandran and William Hirstein, "The science of art: A neurological theory of aesthetic experience", in *Journal of Consciousness Studies*, 6, No. 6-7, 1999, pp. 15-51.
- [25] V. S. Ramachandran, *A brief tour of human consciousness: From impostor poodles to purple numbers*. Pi Press, an imprint of Pearson Technology Group, 2004. p. 47.
- [26] Seeing with the ears wakes up the visual brain." url:<https://www.brainvisionrehab.com/braintech-projects>
- [27] Pierre Gaudibert et al., "Exchange of views of a group of experts", in *Problems of the museum of contemporary art in the West, Museum*, vol. XXIV, no. 1, 1972. p. 7. In addition to Gaudibert, the expert panel consisted of Pontus Hulten, Michael Custow, Jean Leymarie, François Mathey, Georges Henri Rivière, Harald Szeemann, and Eduard de Wilde. url: <https://www.scribd.com/document/363736666/Problems-of-the-Museum-of-Contemporary-Art-in-the-West>
- [28] <https://www.haaretz.com/israel-news/MAGAZINE-the-israeli-scientist-who-is-trying-to-hack-the-brain-to-create-super-senses-1.9256296>
- [29] Galit Eilat în conversație cu Erzen Shkololli.
- [30] Anibal Quijano, „Coloniality and modernity/rationality”, în *Cultural Studies*, 2007; 178:168-178.

Galit Eilat este o curatoare interdependentă și scriitoare rezidentă în Amsterdam. Ea dezvoltă proiecte prin care examinează condițiile care permit întâlniri și experiențe colective. Pivotal în cadrul acestora este procesul de dobândire a cunoștințelor prin experiențe colective, care începe cu convingerea că imaginația este esențială pentru experimentarea empatiei. În proiectele și expozițiile sale, Eilat desface temele încălcate ale teologiei politice, etosului naționalismului, imaginației sociologice și producției de mituri culturale și artistice. În 2018, Eilat a fondat Fundația Meduza, o organizație non-profit dedicată transferării problemelor politice și sociale în prim-planul sferelor artistice. Anterior, Eilat a fost director artistic inaugural al Akademie der Künste der Welt, Köln și curator în domeniul cercetării la Van Abbemuseum, Eindhoven. Ea a fondat Centrul Israelian pentru Artă Digitală, unde a lucrat ca director timp de peste un deceniu, și a co-fondat mai multe platforme precum: *Maarav*, o revistă online de artă și cultură; *Mobile Archive*, o arhivă internațională itinerantă de artă video; și *Liminal Spaces*, o platformă de acțiune comună și dialog între practicieni ai artei palestinieni și israelieni. Eilat a curatori și co-curatori proiecte de anvergură, precum *VideoZone International Video Art Biennial* din Tel Aviv; Pavilionul Polonez la a 54-a ediție a Bienalei de la Veneția; a 32-a ediție a October Salon, Belgrad; și cea de-a 31-a ediție a Bienalei din Sao Paulo, Brazilia. Ea a fost „Keith Haring Fellow” în Artă și Activism la Bard College, New York în 2017-2018. Colaborările ei internaționale au inclus proiecte cu gfk | Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig; Beit Hatfutsot - the Museum of the Jewish People, Tel Aviv; Institutul de Artă Wyspa, Gdansk; Muzeul de Artă Modernă din Varșovia; Galeria Națională Kosovo; Kunsthaus Bregenz; MG + MSUM Moderna Galerija Ljubljana; SALT, Istanbul; Malmö Konstmuseum; Muzeul Serralves, Porto; Galeria Națională de Artă, Tirana și multe altele.

CE FACEM ACUM?

Vasif Kortun și Merve Elveren

Gânduri despre trecut

2015 a fost un an plin de incertitudini: în urma alegerilor generale din iunie, Partidul Justiției și Dezvoltării (AKP) a pierdut majoritatea, iar Partidul Democrat al Popoarelor (HDP) pro-kurd a intrat în parlament; după încercări nereușite de formare a unei coaliții, președintele a cerut noi alegeri; tulburările continue au dat tonul evenimentelor dintre alegerile din iunie și cele din noiembrie, cu încălcări ale drepturilor omului, anchete, detenții, arestări, asasinat și bombardamente; Procesul de rezoluție (procesul de pace kurdo-turc) care se desfășura de doi ani a fost încheiat irevocabil. În spațiul public, forțele de securitate au atacat brutal parada Istanbul Pride, la care participă mii de persoane încă din 2003; tentativa de viol și asasinarea lui Özgücan Aslan a stârnit demonstrații în masă pentru a facilita conștientizarea femicidelor în creștere și violența împotriva femeilor,¹ comunitatea Cerattepe din nord-estul Turciei, a început să protesteze împotriva aprobării deschiderii unei mine de aur. Anul a fost încărcat de emoții și resentimente, precum și de o incertitudine crescândă cu privire la viitor. După șase ani, condițiile sunt și mai grele. Pe măsură ce despotismul s-a dezvoltat, sufocând societatea civilă și diminuând libertățile personale, disoluția societății a devenit aproape tangibilă.

Instituțiile culturale și actorii ecosistemului artei contemporane au fost afectați în egală măsură de acest climat nesigur. Un segment semnificativ de intelectuali și producători culturali a părăsit Turcia. Cei care au rămas s-au trezit încet, dar inevitabil, atrași în continua disoluție a societății. Pe de o parte, au căutat să-și mențină programele critice; pe de altă parte, au încercat să nu fie copleșiți de mediul politic imprezvizibil și în continuă schimbare. Au fost prinși între dorința de a-și proteja instituțiile și a închide ochii la utilizarea arbitrară a puterii și alinierea totală a sistemului judiciar cu aceasta. În acest climat schizofrenic, instituții precum SALT au încercat să răspundă contextului local și să încorporeze subiectele actuale în programele lor.

La începutul toamnei lui 2015 – la două luni după alegerile din iunie – SALT a deschis două expoziții în spațiul său din Beyoğlu. Parterul găzduia *Lost Shadows* (Umbre pierdute), expoziția personală a lui Vahap Avşar, care conținea cincizeci de imagini de la AND, un editor local de cărți poștale. De la sfârșitul anilor 1970 AND a trimis fotografii în diferite părți ale Anatoliei pentru a documenta străzile, piețele, clădirile și geografia caracteristică a regiunii, cu scopul de a le utiliza pentru cărți poștale și afișe. Pentru *Lost Shadows*, Avşar a selectat imagini care nu au fost niciodată tipărite și, prin urmare, nu au circulat niciodată. Acestea dezvăluie momente neașteptate, lucruri care nu ar trebui să fie în cadru, precum și ipostaze inimitabile, permițând fotografiilor să spună povești complet diferite. Cealaltă expoziție, *How did we get here* (Cum am ajuns aici), găzduită la etajele superioare ale SALT Beyoğlu, a continuat să exploreze problemele de reprezentare ridicate de *Lost Shadows*.

Prin periodice, videoclipuri, filme, fotografii, obiecte, documentare, infografice și opere de artă ale respectivei perioade, expoziția s-a concentrat pe diferite forme de opoziție civică, rezistență și încercări de democratizare care au apărut în anii autoritari, dar formativi, care au urmat după lovitură de stat din 12 septembrie 1980. Până la sfârșitul toamnei aceluiași an – la câteva săptămâni după alegerile generale din 1 noiembrie în care AKP a revenit la putere cu o majoritate – SALT Beyoğlu a fost închis de autorități sub pretextul încălcării unor autorizații de utilizare a clădirii.

În același an, curatoarea Marianna Hovhannisyan era cercetător în rezidență în contextul schimburilor facilitate de Fundația Hrant Dink între Armenia și Turcia și lucra la Arhiva SALT Research a Consiliului american al comisarilor pentru misiuni străine.² La sfârșitul rezidenței sale, SALT a invitat-o pe Hovhannisyan să organizeze o expoziție despre Muzeul Colegiului Anatolia, primul muzeu de istorie naturală, înființat ca urmare a misiunii colegiului, cu un inventar de 7.000 de specimene. În timpul *Aghed*-ului, a Marii Catastrofe din 1915, Colegiul Anatolia a fost distrus, iar personalul său armean și grec nu a mai fost de găsit.³ Expoziția *Empty Fields* (Câmpuri goale), care a fost deschisă în aprilie 2016 la SALT Galata, a explorat golul dintre metadatele de arhivă și persoane, imagini și obiecte, suspendate temporar într-un statut de abandonare. Ștergerea urmelor corpurilor fizice, a obiectelor și a clădirilor, cărora ulterior le-au fost atribuite noi semnificații, funcții și servicii, a făcut munca de arhivare imposibilă. Curatorul Colegiului Muzeului Anatoliei, prof. Johannes Jacob Manissadjian, scria în 1917, după ce a fost eliberat de autorități: „Războiul universal a pus capăt tuturor lucrărilor științifice, cu excepția continuării aranjării, etichetării și catalogării specimenelor [...]”.⁴ Se pare că viața i-a fost cruțată pentru că mama sa era germană, iar Germania era aliată cu statul otoman în primul Război Mondial.

Am deschis și închis aceste proiecte la datele planificate și nu am întâmpinat nicio critică cu privire la lucrările și materialele de arhivă expuse. Am știut prea bine că expozițiile *How did we get here* și *Lost Shadows* se conectau în mod direct la momentul contemporan, sugerând o pluralitate de căi de lectură și de perspective multiversale. La sfârșitul anului 2016, Turcia a decis să se retragă din Programul Europa Creativă al UE după ce a solicitat fără succes suspendarea finanțării proiectului orchestrei germane Dresdner Sinfoniker, intitulat *Aghet*, dedicat anului 1915. Publicația electronică aferentă expoziției *Empty Fields* a fost finalizată, dar nu a mai fost publicată, și este puțin probabil ca ea să mai iasă vreodată din instituție.

Și iată-ne, la mai mult de un secol distanță de perioada istorică violentă a *Aghed*-ului, la patru decenii de la sfârșitul tumultuos al anilor '70 și '80, în aceeași geografie, într-un scenariu dureros de asemănător, discutând despre deschidere și apropiere, opacitate și transparență, despre lucrări inofensive cu caracter științific și bazate pe cercetare. Fără a avea un sentiment clar despre cum va arăta ziua de mâine, este dificil să percepem „producția expozițională” ca pe o practică critică și o încercare de a oferi un răspuns adecvat. În schimb, expozițiile așteaptă pentru alte zile, mai auspicioase, după ce evenimentul dispare din memorie și își pierde caracterul urgent.

Producerea de expoziții

Condițiile fiecărui context, politic și public, variază extrem de mult. Nu există un organism internațional, nici o brigadă care să vină să lupte în apărarea sa atunci când o instituție și actorii săi se află sub constrângere sau amenințare. Petițiile și campaniile internaționale nu au niciun efect (în cel mai bun caz) și pun chiar mai mult instituțiile în pericol. Discreditate ca „dușman din interior” și susținute de puteri exterioare „suspecte” ca agenți ai intereselor „străine”, instituțiile suportă eroismele petițiilor din partea celor care nu fac decât să semneze un formular electronic. Sentimentul de izolare în timp ce ești conectat la lume este foarte real și concret, deoarece presiunea asupra instituțiilor are loc pe tot globul, și nicio potențială structură de sprijin nu poate să conveargă asupra unui anumit incident și să producă o schimbare reală. Într-o ecologie atât de sumbră, există alte alternative decât „amânarea criticii” pentru a aștepta ca lucrurile să se rezolve de la sine? Sau să ne pregătim pentru alte posibilități, cum ar fi să ne bazăm pe cetățeni și pe comunități de solidaritate pentru a ne susține reciproc în viața de zi cu zi? Ar putea exista mai multe opțiuni în contexte în care conducerea locală /

a orașului este mai favorabilă, în disonanță cu guvernele centrale sau cu mai mult sprijin din partea societății. Dar, din păcate, nu așa stau lucrurile în Turcia.

Începând cu anii 1980, arta și cultura au fost susținute în principal de companii private și au devenit instituții de o mărime și complexitate cu care instituțiile statului nu puteau ține pasul. Afacerile au ajuns la mâna guvernului, a autocrațiilor, și orice fricțiune imaginată ca o amenințare percepută pentru *status quo* creează condiții nefavorabile companiilor care concurează pe piață. Mai mult, majoritatea instituțiilor culturale sunt înființate ca întreprinderi comerciale și acesta a fost un model mai sigur pentru a împiedica statul să intervină în activitatea lor. Astăzi și această structură este expusă riscului, instituțiile culturale fiind obiectul unor acțiuni legale din partea guvernului sub acuzația că ar desfășura „activități non-profit, similare asociațiilor și fundațiilor”.⁵ Procesul în curs al Anadolu Kültür este un exemplu recent. De aceea, nu există un model ideal și general care să ofere un unghi adecvat din care să se vorbească.

O instituție de tip *Kunsthalle*, care produce mai mult sau mai puțin expoziții și programe publice, este diferită de o instituție care oferă programe similare, dar este la bază o instituție care păstrează arhive și colecții. Mai ales atunci când arhivele și colecțiile sunt martorii interpretărilor diferite ale istoriei, riscul unui colaps instituțional este și mai dramatic. Nu pierzi doar momentul, ci pierzi și viitorul. Când guvernul a oprit activitatea Universității Şehir din Istanbul⁶ – din cauza schimbării relațiilor de putere din AKP – și a încorporat-o în Universitatea Marmara în 2020, uimitoarele arhive online ale Universității Şehir au fost închise. Închiderea universității a fost o decizie politică, dar consecințele academice și culturale se vor dovedi și mai catastrofale.

Programele pentru publicul preferat, realizate de instituții publice sau private, întruchipând aceleași preocupări și vorbind celor convertiți într-un limbaj pe care ambele părți îl împărtășesc deja, intenționat sau nu, contribuie în continuare la polarizarea societății. Este iresponsabil să faci afirmații îndrăznețe despre greutatea politică a expozițiilor dintr-un gol. În această privință, în vreme ce expoziții precum cele realizate de SALT au avut un cuvânt de spus în societate în perioada fluidă dintre 2013-2015, chiar dacă nu se adresau celor convertiți și nu tratau de sus publicul, ele au devenit, în același timp, imposibil de organizat în timpul stării de urgență ce a urmat loviturii de stat eşuată din 2016. Când starea de urgență a fost ridicată doi ani mai târziu, modelul președinției executive din Turcia îi acordase deja președintelui puteri radicale pentru a suprima orice disidență.

Când vor deveni posibile din nou? Expoziția renunță la urgența ei doar dacă nu mai sunt urgente circumstanțele? Ce așteptăm de la un muzeu? O instituție de producere a expozițiilor care susține că are o anumită rectitudine? Dacă ne raportăm la poziția de serviciu public, răspunsul este simplu: ne așteptăm ca o instituție să vină cu cel mai bun argument posibil și să ofere oamenilor instrumente pentru ca aceștia să ia propriile decizii cu prudență. Din păcate, suntem într-un moment din istorie în care chiar și astfel de abordări naive și decente provoacă tulburări. Întrebarea este, dacă nu rămâne nicio instituție, cine va aduna resturile? Nu susținem protejarea cu orice preț a instituțiilor, dar, în esență, rolul lor ca instrumente publice bune – în special în contexte precum cel din Turcia, unde instituțiile statului sunt strict reglementate – continuă să fie important. Dar atunci întrebarea este: dacă aceste instituții își pierd calitatea critică și poziția, cum le mai putem evalua credibilitatea? Mai pot ele propune noi tactici de supraviețuire?

Autocenzura în vreme de criză

În 2015 și 2016, înainte de tentativa de lovitură de stat, consideram că expozițiile de arhivă erau un teren sigur. Documentele, fotografiile, hărțile, însemnările personale și alte materiale au fost martori și mărturii ale momentelor istorice nerezolvate și fără răspuns. Aceste expoziții nu se refereau la reconciliere sau la desființarea istoriei – termeni care sunt problematici din motive practice și etice – ci mai degrabă la responsabilitatea instituției față de societate. Pentru noi, „trecutul” era un instrument valoros pentru a pune întrebări cu privire la istoriile trecute cu vederea și un vehicul util pentru a răspunde întrebărilor comune. Desigur, au existat linii roșii, intervenții, avertismente și

presiuni; contextul local nu era favorabil. Dar, la acea vreme, eram foarte conștienți de ceea ce ar putea fi considerat delicat și controversat; prin urmare, ne-am continuat cu încredere activitatea în zona noastră de confort, fără a cădea în autocenzură.

Pe măsură ce situația a devenit mai dramatică, linia dintre trecut, prezent și viitor a devenit complet neclară. Trecutul, la fel de mult ca și viitorul, este în joc. Adoptarea unei poziții critice față de politicile prezente și viitoare ale guvernului ar putea duce cu ușurință la bănuiala de defăimare și la acuzații, iar privirea către trecut nu mai poate fi asimilată unui spațiu sigur. Ceea ce este mai intimidant decât puterea este arbitrariul modurilor în care este folosită. Într-o astfel de situație, autocenzura, contrar conotațiilor sale familiare negative, deține potențialul de a fi un instrument strategic pentru a continua activitatea.

Când proiectele sunt puse în așteptare în mod indefinit, când sponsorii solicită eliminarea materialelor expoziționale și a lucrărilor de artă, când programele sunt monitorizate intens de polițiști sub acoperire, informatori și boți, iar artiști, academicieni, scriitori, activiști, cercetători cu care schimbăm idei sunt puși pe lista neagră, trimiși în judecată și / sau renunță la locurile de muncă, când postările de pe rețelele sociale sunt controlate și multe cazuri sunt considerate dovezi, redefinirea autocenzurii devine necesară. Asta nu înseamnă că amânăm organizarea expozițiilor critice sau că abandonăm instituțiile și ne retragem din sfera publică așteptând zile mai bune. Dimpotrivă, autocenzura ar putea oferi o rețetă care să ne reconstruiască limbajul, strategiile de comunicare, instrumentele de realizare a expozițiilor, și chiar să ofere noi câmpuri de acțiune. Autocenzura are problemele sale și necesită o regândire temeinică. Dar astăzi nu suntem nici în măsură să recomandăm soluții pe termen lung, nici să ne jucăm de-a eroii și să riscăm pierderea colegilor și a membrilor. Avem nevoie să găsim soluții temporare și imediate pentru a supraviețui condițiilor actuale.

Autocenzura este definită ca „actul sau acțiunea [cuiva] de a se abține de la a exprima ceva (cum ar fi un gând, un punct de vedere sau o credință) pe care alții l-ar putea considera inacceptabil”.⁷ Poate însemna, de asemenea, familiarizarea cu contextul, recunoașterea riscurilor și acționarea în consecință. Nu implică rămânerea în siguranță, ci mutarea instituției într-un loc sigur. În loc să amânăm programele critice, putem realiza strategii. Programele critice pot avea ca rezultat doar expoziții? Dacă nu, atunci programele publice, publicațiile, întâlnirile închise – care au loc „sub radar” – pot înlocui formatul expoziției? Dacă răspunsul este da, putem regândi prezentarea materialelor și a lucrărilor? Sau putem muta expozițiile în locuri cu contexte politice similare pentru a preveni izolarea și a înființa o alianță structurală? În loc să comunicăm toate programele și activitățile, putem fi mai selectivi? Opacitatea poate oferi o cale de ieșire? Nu avem răspunsuri imediate la aceste întrebări. Cu toate acestea, în ultimii șase ani am testat diferite moduri de supraviețuire în viața noastră personală; știm foarte bine să navigăm printre fisuri și să înțelegem când să fim vizibili și când să fim invizibili. Organizarea de expoziții critice nu este cu nimic diferită.

Note:

[1] La 1 iulie 2021, Turcia a părăsit Convenția de la Istanbul. Convenția de la Istanbul, cunoscută oficial drept „Convenția Consiliului Europei privind prevenirea și combaterea violenței împotriva femeilor și a violenței domestice”, a fost deschisă semnării pe 11 mai 2011, iar Turcia a fost prima țară care a semnat-o.

[2] Consiliul american al comisarilor pentru misiuni străine (American Board of Commissioners for Foreign Missions - ABCFM) a fost o agenție protestantă fondată

în Statele Unite în 1810 cu scopul de a trimite misionari în străinătate pentru activități religioase și filantropice. Primii misionari ai biroului turcesc ABCFM Amerikan Bord Heyeti (ABH) au ajuns în İzmir în 1820. Până în 2010, când ABH s-a închis definitiv, ABCFM și succesorii săi au promovat educația, sănătatea și publicarea de carte în Turcia și în regiunile înconjurătoare. Arhiva constă în principal din evidențe administrative care au fost deținute de ABH la sediul său din Istanbul. Vezi: <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/1>

[3] Termenul *Aghed*, Marea Catastrofă, este folosit aici cu referire la genocidul armenilor.

[4] Broșura expoziției *Empty Fields*, 2016. Vezi: https://saltonline.org/media/files/empty-fields_exhibition-pamphlet-1.pdf

[5] <https://www.anadolukultur.org/EN/35-announcements/1290-information-note-on-the-lawsuit-created-for-anadolu-kultur/>

[6] Universitatea Șehir a fost înființată în 2008 în Istanbul de către Fundația pentru Științe și Arte (BISAV), printre ai cărei fondatori era și Ahmet Davutoğlu. Davutoğlu a fost unul dintre fondatorii AKP și a fost prim-ministru în perioada 2014-2016. În 2016, Davutoğlu și-a dat demisia

[7] Vezi: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/self-censorship>

Vasif Kortun este curator, scriitor și profesor în domeniul Artelor vizuale, al instituțiilor sale și al practicilor spațiale. Este consultant în cercetare și curatorial la Mathaf: Muzeul Arab de Artă Modernă din Doha. A fost directorul fondator al Departamentului de Cercetare și Programe din cadrul SALT, o instituție culturală interdisciplinară cu sediul în Turcia, unde a condus 68 de expoziții, 1.450 de programe publice și a publicat 17 cărți electronice, cinci publicații tipărite și a extins biblioteca și arhiva SALT la 1,800,000 de obiecte digitale și 100.000 de publicații. Kortun a fost beneficiar al Premiului pentru Excelență Curatorială de la Colegiul Bard, directorul fondator al Centrului de Artă Contemporană Platform Garanti, Istanbul, director al Proje4L, Muzeul de Artă Contemporană din Istanbul și director al Muzeului Centrului de Studii Curatoriale, Colegiul Bard. Kortun a fost co-curator al Bienalei de la Taipei (2008) cu ManRay Hsu, al celei de-a 9-a ediții a Bienalei Internaționale de la Istanbul (2005), cu Charles Esche, și a fost unul dintre co-curatorii celei de-a 24-a ediții a Bienalei din São Paulo (1998). A fost directorul și curatorul șef al celei de-a 3-a ediții a Bienalei Internaționale de la Istanbul (1992). De asemenea, Kortun a curatori Pavilionul Emiratelor Arabe Unite pentru Bienala de la Veneția (2011), Pavilionul Turciei pentru Bienala din São Paulo (1994 și 1998) și Bienala de la Veneția din (2007). Kortun a făcut parte din numeroase jurii, precum cele ale Premiului Turner, Premiului Velasquez, Premiului Belvedere și din juriile Bienalei de la Veneția și din Gwangju. El este membru al consiliilor de administrație ale Fundației pentru Inițiative în Artă, SALT, Muzeului de Artă Contemporană din Anvers și Festivalului de Film Dokufest din Prizren, Kosovo.

Merve Elveren este o curatoare din Istanbul, Turcia. Punând accent pe peisajul social și cultural al anilor 1980 și 1990 din Turcia, practica ei curatorială bazată pe cercetare examinează discuțiile critice și noile formațiuni instituționale din jurul urgențelor politice aflate în schimbare. Între august 2011 și septembrie 2018, Elveren a făcut parte din echipa fondatoare a Departamentului de Cercetare și Programe din cadrul SALT, o instituție culturală interdisciplinară cu sediul în Istanbul și Ankara, cu programe inovatoare pentru cercetare și gândire experimentală. Unele dintre proiectele ei realizate la SALT includ *A Promised Exhibition – Gülsün Karamustafa* (co-curatoriată cu Duygu Demir, 2013), *How did we get here* (2015), *Continuity Error – Aydan Murtezaoglu și Bülent Şangar* (2018). *Hyperalergic* a selectat *How did we get here* ca fiind una dintre cele mai bune 20 de expoziții din lume în 2015. În perioada 2018-2019, Elveren a inițiat un grup independent de femei profesioniste în domeniul artei pentru a organiza expoziții temporare și evenimente publice în beneficiul Women's Library and Information Center Foundation, fondată în 1990. Elveren este curatoarea Programului de invitați intitulat *Little did they know* din cadrul celei de-a 39-a ediții a EVA International, 2020-2010; și este, de asemenea, co-editor al publicației *Cengiz Çekil: 21.08.1945-10.11.2015* publicată de SALT în 2020. În 2018, a primit Independent Vision Award for Curatorial Achievement, acordat de Independent Curators International, New York.

SPAȚIUL EXPOZIȚIONAL CA SPAȚIU POTENȚIAL POLITIC.

O conversație cu Cosmin Costinaș

Transcrierea unei conversații dintre Cosmin Costinaș (**CC**), Cătălin Gheorghe (**CG**) și Mick Wilson (**MW**), care a fost înregistrată pe Zoom în 14 septembrie 2021.

MW: Mulțumim că ai acceptat să ai această conversație cu noi. În această carte suntem interesați de abordarea unor problematici ale curatorialului, de realizarea expozițiilor și de tema imaginației politice. Nu pornim de la o teză de ansamblu ca atare, ci mai degrabă am invitat contributorii să-și ofere perspectiva asupra articulării acestor teme, cu referire la propria lor practică și la preocupările lor actuale. Având în vedere acest lucru, am dori să începem prin a-ți cere să vorbești puțin despre propriile contexte de lucru. Stabilite în Hong Kong de un deceniu, se pare că ai devenit relativ rapid un agent-cheie în contextul regional mai larg. Te-ai poziționat în situația respectivă și ai găsit o modalitate de a deveni un fel de agent catalitic care conectează diverse genealogii ale practicii în ecologia mai largă a regiunii. Pe parcursul acestui deceniu au existat și foarte multe schimbări în contextele politice mai largi din regiune. Este un context politic în evoluție rapidă și volatil, mai ales în ultima parte a deceniului care a trecut. Modul în care aceste schimbări în contextul politic mai larg influențează scena artei contemporane, atât în Hong Kong în special, cât și în regiunea mai largă, a fost discutat pe larg. Mă gândesc, de exemplu, la dezbaterile despre ceea ce se întâmplă cu M+ și cu inițiativele similare care sunt de mult timp în dezvoltare și la modul în care acestea ar putea apărea sau s-ar putea schimba acum. Poți spune ceva din propria perspectivă despre modul în care aceste evoluții mai generale ar putea modela sau s-ar putea conecta în alt mod cu practicile curatoriale și de realizare a expozițiilor?

CC: În primul rând, vă mulțumesc pentru că m-ați invitat să contribui și pentru că ați avut amabilitatea să încadrați astfel întrebarea. Dacă, într-adevăr, noi, cei de la Para Site, am reușit să facem ceea ce descrieți și să devenim parte dintr-o rețea de conversații, de schimburi și de discurs în această regiune, și să contribuim la construirea ei, acest lucru s-a întâmplat deoarece, pe parcursul deceniului, situația era deja foarte pregătită pentru această conectivitate și aceste dezbateri. Această regiune poate fi descrisă ca fiind constituită din Asia de Est, Asia de Sud-Est și, într-o măsură ceva mai mică, din Asia de Sud (deși am făcut și efortul de a lărgi rețelele regionale din regiunile Asiei și Pacificului).

Domeniul în care operăm, sistemul artei contemporane, în care sunt agregate instituții și economii specifice, se suprapune în dezvoltarea sa peste procesul de globalizare care începe cu anii 1990. Para Site este, în mare măsură, un produs al acelei decade și al acelor eforturi

concertate în întreaga lume care au dus la construirea acestui sistem al artei contemporane. Cred că dacă ar fi să descriem acest lucru din punct de vedere geometric, probabil că ar trebui să includem ceva matematică non-euclidiană care exclude un singur punct de origine fără a-l nega în totalitate. Deși în multe privințe poate fi urmărită o anumită genealogie a instituțiilor care stau la baza sistemului artei contemporane în Europa de Vest cu referințe la o istorie a artei euro-atlantice care se situează pe poziții hegemonice, sistemul în sine nu este o continuare a acestora. Este creat de noua lume în curs de globalizare, la scară sa și cu promisiunile sale, precum și cu toate capcanele ei și cu propriile sale ierarhii. Este, în același timp, ceva ce își are originea și aparține de aceste locuri care, de asemenea, s-au integrat strâns economic și instituțional unul cu celălalt. Para Site a făcut parte din această reunire globală bazată pe ceea ce s-a realizat adesea pe baza unor eforturi de tip *grassroots*. Acest sistem a fost construit în mod substanțial prin instituții precum Para Site – spații conduse de artiști, reviste sau instituții mai mici, fiind, de obicei, rezultatul unui efort colectiv. Evident, fiecare context își are propriile sale specificități. Dacă ne uităm la alte locuri, observăm alte specificități cum ar fi, de exemplu, cele din Europa de Est care trecea în același timp printr-o tranziție și mai dramatică. Nu trecea doar prin tranziția neoliberală, ci își vedea propria tranziție în termeni ontologici mai profunzi. Dacă ne gândim la America Latină, acolo era mult mai complicat pentru că existau deja alte straturi de instituționalitate, care au precedat sistemul artei contemporane. Cu toate acestea, în regiunea noastră sistemul funcționa cu mai puține conexiuni cu nivelurile sistemice anterioare (cu unele excepții, precum Filipine, care avea structuri sociale și artistice similare cu cele din America Latină). Așa încât, în termeni de structurare sistemică, anii 1990 și 2000 au fost perioade cheie de dezvoltare și, ulterior, la începutul celei de-a doua decade a acestui secol, sistemul a atins un anumit nivel de resurse și creștere, astfel încât procesele de schimb au devenit brusc atât posibile, cât și necesare. Sistemul artei contemporane s-a dovedit de fapt deosebit de util în întreaga lume în traducerea altor tipuri de efort intelectual, susținând și găzduind diverse conversații care aveau loc în societate. Aceasta este probabil una dintre cele mai mari realizări ale artei contemporane. Funcționează ca un sistem care permite să se întâmple multe alte lucruri în afară de artă. Acest lucru a apărut foarte clar în regiunea noastră în urmă cu aproximativ zece ani. În multe privințe, a existat un fel de epocă de aur pentru critică, pentru schimb, pentru producția intelectuală și pentru imaginarea anumitor posibilități care într-adevăr au fost supuse unei presiuni serioase datorită diferitelor crize care au apărut, în special în ultimii doi ani de proteste, pandemie, violență, represiune și izolare, manifestându-se în diferite moduri în regiune.

MW: A existat o tendință pentru unii comentatori de a reprezenta extinderea globală și multiplicarea sistemului artei contemporane ca un fel de prelungire univocă a nexusului artei euro-atlantice. Cu toate acestea, ai fost foarte consecvent în a articula o lectură mai nuanțată care vede agenția distribuită în mod diferit în mai multe locuri și nu reduce lucrurile la o impunere monolitică din afară. Descrui o rețea generativă de scene regionale diferite, care include organizații de tip *grassroots* și registre diferite de practică care au un impuls sau o logică care nu este derivată din nexusul euro-atlantic.

CC: Da, totuși, avem aici două perspective. În primul rând, există viziunea emancipatorie în cadrul gândirii decoloniale care chestionează modul în care ar trebui să scriem istoria artei și modul în care ar trebui să lucrăm. Totuși, în același timp, cred că este important și să înțelegem că, în vreme ce recunoaștem munca care este încă necesară în constituirea propriilor noastre narațiuni, este o realitate intelectuală istorică faptul că arta contemporană s-a dezvoltat ca un fenomen global încă de la început. Artă contemporană nu ar fi existat fără China. Nu ar fi existat artă contemporană fără dezvoltările de pe fiecare continent. Sistemul artei contemporane pur și simplu nu ar exista fără aceste dezvoltări: nu avem de-a face doar cu o expansiune geografică a axei New York-Londra-Paris-Düsseldorf.

MW: Am putea schimba puțin registrul și să ne gândim la permisiunile sau la posibilitățile specifice de realizare a expozițiilor în contextul foarte complex și dinamic pe care l-ai descris aici. Unele pretenții privind curatorialul par ambivalente cu privire la instituția expoziției. Știu că în trecut ai exprimat sentimentul că expoziția nu este o formă intrinsec conservatoare, cu toate că pentru unii așa ar putea părea. Ai putea vorbi puțin despre chestiunea realizării expozițiilor în cadrul pe care tocmai l-ai descris?

CC: Pe de o parte, evenimentele din ultimii ani au arătat că există cu siguranță o închidere a posibilităților în multe contexte, iar acest lucru se întâmplă în mod foarte diferit de la un loc la altul. În Hong Kong s-a profilat o amenințare a cenzurii timp de câțiva ani care a devenit realitate, cu adevărat mai pregnantă în ultimele luni. Nu am o soluție cu privire la modul de operare în aceste circumstanțe. Sunt într-un anumit sens foarte dramatice și nu știu dacă există un răspuns direct. Cu toate acestea, dacă încercăm să privim acest lucru dintr-o perspectivă mai largă și în ceea ce privește evoluțiile unui întreg deceniu, cred că au existat posibilități enorme fructificate în realizarea expozițiilor în această regiune. După cum ai menționat, susțineam că expoziția nu are nimic intrinsec conservator. Abandonarea acestui format nu este un gest automat progresiv. Expozițiile sunt spații în care lucrătorii din domeniul artei și publicul își pot desemna propriile relații între spații, obiecte, corpuri, și pot desemna implicațiile pe care aceste relații le pot avea. Sunt spații în care oamenii interacționează între ei, având ocazii de a comunica pentru a reevalua totul împreună. Cu toate acestea, este important să privim îndeaproape fiecare element al acestei definiții: să ne gândim ce fel de spații sunt în ceea ce privește integrarea lor în instituții și cu tot ceea ce rezultă din aceasta (relații de putere, sprijin financiar, relații de muncă etc.), precum și impactul asupra unor contexte mai largi. Ce înseamnă să mergi, să zicem, din spațiul urban din Hong Kong, sau din Dhaka, în spațiul expoziției, în spațiul desemnat ca spațiu unde se desfășoară altceva? Problema, și asta ar fi capcana conservatoare, apare din presupunerea că aceste spații sunt identice sau pur și simplu analoge în întregul sistem de artă contemporană, în întreaga lume și, prin urmare, sunt desprinse de toate realitățile din jurul spațiului expozițional. Expozițiile nu sunt distorsiuni în timp, nu intri din orașe diferite, locuri diferite în aceeași realitate abstractă. Acest lucru cred că este crucial. Trebuie să fim atenți la asta, la obiecte, la oameni: Cine sunt acești oameni? Care sunt poveștile care rezonază? Cum arată spațiul? Toate aceste lucruri de bază trebuie avute în vedere pentru ca expozițiile să rămână spații ale potențialului progresiv. Aceasta nu este nicicum o pledoarie pentru îmbrățișarea exotica a peisajului stradal din afara expoziției. Mai degrabă, este vorba despre a înțelege unde te afli. Dacă luăm oricare dintre definițiile a ceea ce ar trebui să facă arta, a ceea ce ar trebui să facă expoziția, acestea ar trebui să fie întotdeauna în relație cu ceea ce se întâmplă în afara respectivului spațiu expozițional.

MW: În timp ce răspundeai mă gândeam că expoziția itinerantă „A beast, a god, and a line” (pentru care cred că „itinerantă” nu este termenul cel mai precis). Această expoziție este reconfigurată, reconstituită în funcție de diferitele orașe în care este coregrafiată. Aș dori să schimb registrul încă o dată și să luăm în considerare unul din termenii cu care lucrăm în această carte, respectiv cu ideea de imaginație politică sau, în termeni mai tehnici, cu „imagarul politic”. Mă întreb dacă această temă a imagarului politic este un dispozitiv util de încadrare, sau dacă are vreo rezonanță pentru tine atunci când te gândești la permisiunile și posibilitățile de realizare a expozițiilor. Acest termen are vreo relevanță pentru tine?

CC: Sigur, una dintre primele expoziții pe care le-am curat, „Like an Attali Report, but Different: On Fiction and the Political Imagination” (Ca un Raport Attali, dar diferit: despre ficțiune și imaginație politică) realizată la Kadist Art Foundation în Paris în 2008 s-a construit în jurul acestui termen. A rămas, cu siguranță, parte din interesul meu curatorial, în special în legătură cu ceea ce am spus adineuri despre spațiul expozițional văzut, în ultimă instanță, ca un spațiu potențial politic, în care fiecare relație este restabilită și în care aproape toate fundamentele sunt reconstituite: Unde este spațiul? Unde se termină? Ce fel de mișcare este posibilă pentru

corpurile care se află în acest spațiu? Ce fel de cetățenie este permisă publicului în acest spațiu? Ce fel de procese au loc în cazul obiectelor, istoriilor, a multelor straturi simbolice diferite care sunt situate în acest spațiu? În cele din urmă, acesta este unul dintre cele mai palpabile exemple de imaginație politică pe care le avem la dispoziție în cultura contemporană. Acesta este de fapt motivul pentru care sistemul artei contemporane a devenit un asemenea instrument potent în atât de multe locuri, ca un spațiu al imaginației politice, mai mult decât alte instituții sau sisteme disponibile în societate.

CG: Acesta ar fi un moment potrivit pentru a discuta unele dintre expozițiile și programele pe care le-ați dezvoltat la Para Site și care abordează condițiile și scenariile politice actuale și posibile viitoare. Care au fost argumentele curatoriale prin intermediul cărora s-a imaginat cadrul conceptual al expoziției „An Opera for Animals” (O operă pentru animale)?

CC: „An Opera for Animals” era interesată de categoria de operă pe care am înțeles-o foarte larg. Pe de o parte, eram foarte interesați să încercăm să identificăm ce fel de roluri joacă operele în diferite locuri. În mod evident, o primă cerință este de a defini „opera” și de a înțelege ce tipuri de sisteme pot fi luate în considerare. Există o problemă de taxonomie colonială aici, deoarece am folosit un termen occidental pentru a descrie diferite complexe analoge, dar evident diferite, din întreaga lume. Cu toate acestea, am înțeles opera occidentală ca fiind în mod fundamental un produs al proiectului colonial. Există o paralelă puternică între istoria operei occidentale și cea a colonialismului european, cu o suprapunere între epoca de aur a operei de la sfârșitul secolului al XIX-lea și punctul culminant al imperialismului european. Într-adevăr, opera occidentală a fost o proiecție a noii ordini imperiale a Europei. Operele au fost adesea construite pentru a-și asuma rolul acordat anterior catedralelor, locuri în care societatea s-ar auto-reprezenta, unde ierarhiile ar fi reafirmate simbolic. Ar exista și o anumită componentă irațională adusă în joc în aceste spații de extaz colectiv și în cadrul acestor ierarhii de putere. Genul de violență irațională pe care se bazează societățile la apogeul dominației lor asupra lumii.

Am studiat, de asemenea, modul în care s-ar putea separa acest lucru în analogie cu opera chineză, care este, de asemenea, un fenomen remarcabil de modern bazat pe mai multe forme de artă distincte care au o istorie mai lungă acolo. Dezvoltarea sa în China a fost într-o mare măsură o reacție la prefacerile aduse de modernitate și de imperialismul occidental de-a lungul unui secol și jumătate. De asemenea, am încercat să abordăm alte instanțe din lume în care diferite forme ale artei au îndeplinit funcții similare cu opera, reflectând la complexitățile societății într-un format colectiv al afirmării ori vindecării. Ne-am uitat la aceste lupte/dansuri anuale care au loc într-o anumită parte a Paraguayului, o luptă între doi tineri, în care unul reprezintă un tigr, sau mai bine zis jaguarul sud-american, iar celălalt reprezintă un taur. Pentru toți cei prezenți este foarte clar că taurul este o metaforă pentru spanioli, deoarece taurul este un animal introdus în America de Sud ca parte a colonizării. De asemenea, este evident că băiatul care luptă în rolul jaguarului este un substitut pentru popoarele native din America. Există o reconstituire a tragediei întemeietoare a acelei societăți care se desfășoară anual, existând și posibilitatea ca rezultatul să fie diferit. Interesul nostru a fost, de asemenea, să luăm în considerare care ar fi analogia contemporană cu opera. De exemplu, am putea găsi această analogie în modul în care ne raportăm la lumea digitală. Posibilitatea de a construi lumi virtuale ar putea fi imaginată în același mod ca și lumile operei create în Europa la sfârșitul secolului al XIX-lea ca parte a expansiunii coloniale. Frica de irațional ar putea fi văzută ca funcționând și în cadrul elaborării viitorurilor digitale. Aceasta a fost parțial gândirea din spatele acestei expoziții. Lucrăm la o publicație în acest moment, deci va apărea o carte în legătură cu această expoziție.

CG: Ați aranjat, de asemenea, expoziția solo a artistului din Hong-Kong Luke Ching Chin Wai, „Glitch in the Matrix”. Un alt exemplu de situație în care lucrați mult cu artiști locali. În această expoziție, el abordează climatul social actual din Hong Kong, semnalând *glitch*-uri din sistemul politic social. Ce ne poți spune despre această expoziție?

CC: Expoziția a fost curatoriată de colega mea, Celia Ho. Este important de spus că expoziția, deși a fost deschisă în decembrie anul trecut, face deja parte dintr-o realitate diferită de cea în care ne aflăm în prezent. Deci, în mod ciudat, este deja o expoziție istorică, una care ar arăta foarte diferit dacă s-ar deschide acum, deși am avut-o deschisă până în aprilie anul acesta. Practic, în acea perioadă, lucrurile au început să se schimbe dramatic aici, în Hong Kong.

Luke Ching este un artist unic pentru generația de artiști din Hong Kong. El a dezvoltat un anumit gen de critică socială, care cred că ar fi în general considerată o reflectare a imaginației politice a generației sale. S-a născut în 1972, așa încât face parte practic din generația care a fost prima generație semnificativ politizată din Hong Kong, în contextul negocierilor sino-britanice din anii 1980 și al masacrului din Piața Tiananmen din 1989. Toate acestea au venit cu o serie întreagă de preocupări, dar și cu o estetică specială, bazată pe anumite mici gesturi cu înalte puteri simbolice. Artiștii acestei generații s-au maturizat înainte de dezvoltarea unei piețe semnificative sau a unor structuri ale scenei instituționale din Hong Kong. De cele mai multe ori lucrările lor trebuiau făcute cu resurse puține și afișate în spații limitate. Cred că s-a dezvoltat o întreagă estetică ca răspuns la aceste circumstanțe și cu mijloace minime disponibile, totul cu simțul de ironie cantonez al Hong Kong-ului. Luke Ching este unul dintre cei mai inteligenți reprezentanți ai acestei perspective și față de care generația tânără are un deosebit respect. Este cu siguranță unul dintre cei mai apreciați artiști ai generației sale, nu doar în rândul artiștilor mai tineri, ci chiar și dincolo de domeniul artei, fiind o figură destul de cunoscută în sfera publică. Una dintre lucrările sale cele mai cunoscute a fost un performance-protest care a căutat să evidențieze și să chestioneze acele afaceri din Hong Kong care își obligau casierii să stea în picioare, nepermițându-le să se așeze.

Generația tânără din Hong Kong, care a ajuns la maturitate în spiritul mai revoluționar al ultimului deceniu, a dezvoltat o idee cu totul diferită despre ceea ce poate fi și ce poate face politica și despre cum ar trebui să-și poziționeze propria viață în raport cu politica. Estetica și cultura lor politică sunt destul de diferite. De aceea, expoziția este de două ori istorică. Pe de o parte, expoziția în sine ar fi aproape de neconceput acum în Hong Kong. Pe de altă parte, practica este, de asemenea, de fapt practica unei anumite generații, care este destul de diferită de cea a tinerilor de azi din Hong Kong.

CG: Am dori, de asemenea, să abordăm două dintre programele pe care le-ați făcut la Para Site. Acestea se referă la celelalte practici curatoriale ale instituției, prin care vă angajați, de asemenea, în dialoguri privind puterea și precaritatea auto-organizării artiștilor în regiunea Asiei și Pacificului. Există o anumită temă sau perspectivă de bază care reiese din aceste conversații și pe care a-i dori să o subliniezi?

CC: A fost foarte important pentru noi să substațializăm discursurile care au fost prezentate în programele noastre și în expozițiile noastre în relație cu modul în care lucrăm ca echipă și cu modul în care lucrăm cu toți colaboratorii noștri. Acest lucru este cu adevărat crucial pentru Para Site. Am început deja, încă înainte de apariția COVID-19, să punem condiția ca oricărui colaborator din Hong Kong, de la artiști la toți ceilalți colaboratori, pe lângă plata onorariilor pentru artist, să li se ofere și o asigurare de sănătate. Nu doar pe durata colaborării noastre. Așadar, dacă artiștii realizau o expoziție la Para Site, asigurarea medicală era plătită nu doar pentru perioada în care se derula expoziția, dar și pentru un număr de luni în care se producea expoziția. Acesta este un lucru pe care, desigur, îl continuăm. În timpul epidemiei de COVID-19, a fost foarte important pentru noi să dezvoltăm diferite inițiative care s-au bazat pe analizarea mijloacelor de trai ale artiștilor. De asemenea, am dezvoltat acest principiu și modelul plății pentru vizita în atelier, care este un program în curs la Para Site. Este o modalitate de a sprijini artiștii mai tineri din Hong Kong și de a-i ajuta să devină mai vizibili, în special în această perioadă cu atâtea granițe închise, fiind și o modalitate de a-i ajuta financiar.

CG: Da, sunteți implicați și în luarea în considerare a infrastructurilor de susținere a artiștilor, de către instituții precum Para Site din regiune. Care este scopul vostru, ca instituție, de a derula un proiect de genul programului 2046 Fermentation+Fellowship?

CC: Printre inițiativele pe care le-am derulat anul trecut, pe lângă programul de vizite plătite în atelier, am mai derulat și proiectul „No Exit Grant for Unpaid Artistic Labour” (un grant pentru munca artistică neremunerată). În 2020 am acordat granturi, echivalente a 2.500 EUR de persoană, pentru 25 de artiști din Hong Kong fără a le cere în schimb vreun fel de producție, rolul lor fiind mai curând acela de a crea un spațiu pentru gândire. Am vrut, deopotrivă, să ajutăm foarte concret cât mai mulți artiști cu puțință și să contribuim la conversația despre care părți din procesele complexe implicate în producția artistică sunt remunerate până la urmă și care nu. Acum, dacă anul trecut acest program de sprijin de bază a traiului artistului a devenit sarcina noastră urgentă, din conversațiile cu artiștii din Hong Kong în 2021 a reieșit faptul că, deși sprijinul financiar este foarte important, există și alte considerente care sunt la fel de importante. Anul acesta, în special odată cu prelungirea indefinită a închiderii granițelor, cu situația deprimantă a politicii locale din Hong Kong și cu lipsa unui drum evident înainte pentru mulți din generația mai tânără, a devenit evident că procesul de mentorat, îndrumare și învățare colectivă este la fel de important. A fost necesar să construim o oportunitate pentru a nu ne mai simți singuri și izolați în această lume care devenise Hong Kong, și în felul acesta a apărut programul 2046 Fermentation+Fellowships. Am conceput acest program în special cu gândul la artiști aflați în primii cinci ani de la absolvire, care sunt în faza cea mai derutantă specifică pentru atât de mulți artiști tineri. Când ești la universitate, faci parte dintr-un mediu, ai îndrumători tăi care te ajută. Dar după aceea ești pe-afară, pentru că dacă nu ești imediat absorbit de piață și de sistem, ești pierdut. Așa încât ne-am întregat cum am putea să inventăm noi forme relaționale, chiar o nouă formă de instituție, dacă pot spune așa. Practic asta am făcut noi acolo. Avem câțiva tutori în cadrul programului, și de fapt încercăm să facem ca programul să funcționeze cât mai orizontal posibil pentru a construi relații de învățare între colegi, între participanți. Există acces la resurse reale și există unii tutori invitați care pot ajuta pe anumite subiecte, și apoi există și granturi care sunt concepute pentru a oferi sprijin real în viitor. Acesta este un lucru pe care îl începem acum. Încercăm să vedem cât de departe putem merge cu adevărat în construirea unei para-instituții a sprijinului reciproc, al educației orizontale, al lucrului colectiv cu artiștii tineri și cât de mult se poate reinventa, pentru oameni care sunt în afara sistemului universitar și nu fac parte încă din niciun alt sistem.

Pe de altă parte, programul de anul acesta al „No Exit Grant for Unpaid Artistic Labour” a fost în întregime dedicat artiștilor din Filipine la același nivel și în condițiile în care acest program a fost aplicat pentru artiștii din Hong Kong. Luând în considerare impactul dur și continuu al pandemiei în contextul nostru vecin și asupra scenei de artă, precum și conexiunile de durată, profunde și adesea nerecunoscute dintre Hong Kong și Filipine, precum și nevoia urgentă de susținere a solidarității internaționale, și în particular a celor mai apropiați vecini, acesta a părut a fi cel mai corect lucru pe care trebuia să îl facem.

CG: Văd asta și ca pe o decizie politică de a lucra pentru un viitor imaginativ al producției artistice, un viitor eliberat de diferitele presiuni ale pieței. Întrebarea noastră finală este atunci mai degrabă una personală și se referă la poziția ta, la punctul tău de vedere personal: Cum crezi că am putea contracara schișarea distopică a acestui viitor deja decadent și să rearticulăm regimurile noastre de speranță?

MW: O întrebare foarte ușoară...

CC: Nu știu dacă am cu adevărat un răspuns la această întrebare, luând în considerare că, din punctul meu de vedere anul trecut a fost o luptă. Poate doar prin a nu cădea în depresie, încercând să rămânem activi și construind constant spații diferite de prezent, diferite de ceea ce pare să ne

rezerve viitorul. Poate că prin construirea continuă a acelor spații de a fi împreună și de a ne spune noi istorisiri care să ne facă să privim toate aceste lucruri cu cuvinte diferite și să creăm noi imagini pentru a le imagina altfel. Acesta este cel mai bun lucru pe care îl putem spera din partea artei, cred eu. Să ne facă, să ne creeze aceste noi imagini și aceste noi vocabulare, ca să înțelegem altfel această realitate care se tot înrăutățește.

Cosmin Costinaș (n. 1982, Satu Mare, România) este director executiv și curator al Para Site, Hong Kong, din 2011 și director artistic al Trienalei Kathmandu 2020. A fost curator invitat al Bienalei Dakar - La Biennale de l'Art africain contemporain-DAK'ART, Dakar (2018), curator invitat al Dhaka Art Summit (2018); co-curator al celei de-a 10-a ediții a Bienalei de la Shanghai (2014); curator al BAK-basis voor actuele kunst, Utrecht (2008-2011); co-curator al celei dintâi Bienale Industriale Ural, din Ekaterinburg (2010); și editor al proiectului *documenta 12 Magazines*, *documenta 12*, Kassel (2005-2007). La Para Site, Costinaș a supravegheat extinderea majoră a instituției și relocarea într-o casă nouă în 2015 și a curatoriat sau co-curatoriat expozițiile: *Garden of Six Seasons* (2020); *Kolaa: Women, Art, and Technology* (itinerată la Nuku'alofa, Tonga și Artspace Aotearoa, Auckland, 2019-2020); *An Opera of Animals* (itinerată la Rockbund Art Museum, Shanghai, 2019); *A beast, a god, and a line* (itinerată la Dhaka Art Summit; Myanmar/art&The Secretariat, Yangon; Muzeul de Artă Modernă din Varșovia; Kunsthall Trondheim; MAIIAM Contemporary Art Museum, Chiang Mai, 2018-2020); *Movements at an Exhibition, Manuel Delmou* (2017-2018); *Soil and Stones, Souls and Songs* (itinerată la MCAD, Manila și Jim Thompson Art Center, Bangkok, 2016-2017); *Afterwork* (itinerată la ILHAM, Kuala Lumpur, 2016-2017); *The World is Our Home. A Poem on Abstraction* (2015-2016); *Sheela Gowda* (2015); conferința *Is the Living Body the Last Thing Left Alive? The new performance turn, its histories and its institutions* (2014; volumul major omonim de eseuri originale a fost publicat în 2017 cu Sternberg Press, Berlin); *Great Crescent: Art and Agitation in the 1960s — Japan, South Korea, and Taiwan* (itinerată la Mori Art Museum, Tokyo, 2013-2015 și MUAC, Mexico City, 2016); *A Journal of the Plague Year* (itinerată la The Cube, Taipei; Arko Art Center, Seul; și Kadist Art Foundation & The Lab, San Francisco, 2013-2015; volumul omonim a fost publicat în 2015 cu Sternberg Press, Berlin); *Tai Ping Tianguo, A History of Possible Encounters: Ai Weiwei, Frog King Kwok, Tehching Hsieh, and Martin Wong in New York* (itinerată la SALT, Istanbul; NUS Museum, Singapore; e-flux, New York, 2012-2014; volumul omonim a fost publicat în 2015 cu Sternberg Press, Berlin), ș.a.. La BAK din Utrecht a curatoriat *Spacecraft Icarus 13. Narratives of Progress from Elsewhere* (2011), precum și expozițiile personale ale Olgăi Chernysheva (2011), Rabih Mroue (2010, itinerată la Iniva - Institute of International Visual Arts, Londra; Lunds konsthall; tranzit+display, Praga; și Württembergischer Kunstverein Stuttgart, 2011), Boris Charmatz (2010) și Mona Vatamanu și Florin Tudor (2009), precum și Primul Congres *Former West* (cu Maria Hlavajova, 2009). El a fost coautor al romanului *Philip* (2007) și a editat și a contribuit prin scrierile sale la numeroase cărți, reviste și cataloage de expoziții și a predat și ținut prelegeri la diferite universități, academii de artă și instituții din întreaga lume.

NU O EXPOZIȚIE JUSTĂ, CI DOAR O EXPOZIȚIE¹

CAZUL *DISOBEDIENCE ARCHIVE*²

Marco Scotini

Când imaginația politică devine artă: un exemplu

Inevitabil, nu există nicio expoziție de artă – dincolo de conținutul ei – care să nu fie politică: spațiile sale fac întotdeauna parte din sfera publică și, prin urmare, implică un public și o economie de schimb simbolic. În cel mai bun caz, este necesar să se facă o deosebire între expozițiile care dezvoltă politici emancipatoare (ca experiment, promisiune, auto-transformare) și cele de natură hegemonică (în sens gramscian) a căror sarcină este de a legitima ideologiile dominante ale claselor conducătoare. Această premisă este stabilită atunci când, aici și acum, ne referim la o imaginație politică, făcând trimitere la strategii de expoziție alternative care contestă narațiunile oficiale și deschid zone de opoziție, și deci capabile, prin urmare, să imagineze o condiție social-culturală radical diferită de cea actuală. Cu toate acestea, de una singură, această premisă nu mai poate fi suficientă. Trebuie să adăugăm alte elemente la această distincție înainte de a începe discursul nostru.

Timp de aproximativ un deceniu (de la criza financiară, s-ar putea spune), o nouă amenințare neoliberală a preluat aspirațiile libertariene și a extras valoarea din terenul dezideratelor sociale care ar fi trebuit să i se opună, neutralizând și reabsorbind orice fel de fractură la nivelul exclusiv al exprimării, evitând orice deteriorare a relațiilor de putere. O formă culturală pacificată, nerealistă (care evită conflictele) susținută de puternice mărci comerciale și de modă a luat astăzi locul formelor de opoziție din secolul precedent și al căutării unei alternative. De fapt, într-o perioadă a guvernelor tehnocrate / autoritare, imaginația politică sau, mai degrabă, „imaginea” sa lipsită de putere a devenit marca preferată a mașinii expoziționale: de fapt adevăratul motor al valorificării și exploatarei capitaliste a industriilor creative. În lumea globalizată nu mai există nicio expoziție de anvergură care să nu încerce să se concentreze pe relația dintre artă și politică.

Multiplicarea exponențială a expozițiilor tematice de artă contemporană și a bienalelor care utilizează subiecte precum ecologia sau genul, acum și chestiunea rasei, pentru a-și sublinia emanciparea liberală, ar trebui văzută din punctul de vedere al unui proces de pacificare (anti-conflictual) și de *artwashing* care tinde doar să restabilească arta ca sistem autocratic de capital, care contribuie la reproducerea ierarhiilor sociale și la menținerea ordinii – „Artocrația”, așa cum am definit recent acest regim.³ Fără îndoială, muzeele și instituțiile de artă au devenit o arenă neoliberală (după modelul firmelor), fără muchii tăioase și conflicte și care au renunțat astfel la orice experimentare, la orice lucru imprevizibil și la propriul lor viitor.⁴ Industriile creative contemporane sunt mai mult decât capabile să păstreze tăcerea cu privire la orice nu este în interesul lor. Se izolează de tot ceea ce dezvăluie procesele de producție, contextul istoric, obiectivele, resursele, bugetele – cu alte cuvinte,

de orice ar putea distrage atenția de la educația unui public supus: un subiect colectiv specific (bazat pe clase) care este produs de industriile creative.

Ce înseamnă această vizualizare hipertrofică a politicului ca obiect de atracție dacă nu re-canalizarea contra-comportamentelor, a eterogenității și a virtualului, având ca rezultat neutralizarea acțiunilor, potențialului și efectelor? Există, mai degrabă, generarea unei iluzii că spațiul expozițional este ceva deschis, necodificat, necontrolat, în afara ierarhiilor și hegemoniilor antreprenoriale prestabilite. Totuși, asta nu înseamnă altceva decât o conspirație pentru ca mașinăria expozițională să funcționeze fără probleme, eventual respingându-și retorica în timp ce continuă să utilizeze același format și aceeași sintaxă, adaptându-se cât mai mult posibil, ca un supus loial care încearcă să nu modifice nimic din ceea ce a fost decretat. Există o contradicție persistentă între politica emancipatoare și sistemul actual de artă contemporană. Acesta este deci sensul acestei duble premise. Pe de o parte, ne permite să ne distanțăm de actuala gonflare a expoziției cu vocație politică (fiind în același timp încă o mașinărie a capitalului) și să mergem înapoi în timp, în primul deceniu al secolului XXI, când aveau loc doar câteva expoziții experimentale în cadrul mișcărilor anti-globalizare sau împreună cu ele, cu prerogative originale care chestionau atât politica neoliberală, cât și aparatul expozițional ca atare, împreună cu o idee mai generală de reprezentare. Mă refer aici la momentul definit în 2004 ca „The Political Season” de către Artforum.⁵ Pe de altă parte, ne permite să articulăm o diferență de producție: modalitățile prin care manevrele tactice ale realizării expoziției pot aborda nu numai mecanismele sociale, ci și schimbarea concepției și circulației artei, precum și stabilirea altor moduri sociale de instituire. Pentru cei ca mine, care au creat una dintre cele cinci sau șase expoziții militante sau activiste care au fost punctul de pornire într-o nouă relație dintre practica artistică și acțiunea politică, a reflecta din nou asupra *Disobedience Archive* (2004-2014) nu înseamnă să ne apucăm de arheologie, ci mai degrabă să încercăm să evaluăm deriva periculoasă a tendințelor expoziționale actuale și să investigăm posibila eliminare din acest regim a acestui tip de proiect.

„După o serie de proiecte artistice și activiste semnificative, cum ar fi *Collective Creativity* de la WHW, *Ex Argentina* a lui Andreas Sieckmann, *The Interventionists* al lui Nato Thompson și *Disobedience* al lui Scotini, putem afirma – scria Gerald Raunig în 2012 – că s-a dezvoltat un mediu transnațional (deși fragil) de practici transversale. Dacă, uneori, acestea sunt văzute ca hegemonice, ele se încadrează în aspectul general al sistemului artistic burghez.”⁶ În mod similar, T. J. Demos vorbește despre „utopismul curatorial” al originilor fenomenului în legătură cu proiectul itinerant *Utopia Station* (2003), organizat de Hans Ulrich Obrist, Molly Nesbit și Rirkrit Tiravanija; *Forms of Resistance* de la Van Abbemuseum (2007), organizat de Will Bradley, Phillip van den Bossche și Charles Esche; și Bienala de la Istanbul din 2009, organizată de colectivul WHW din Zagreb. În analiza lui T. J. Demos, tema centrală din *Forms of Resistance*, este, în special, secțiunea care închide expoziția și la care am fost invitat să fiu curator: *Disobedience Archive*. Dacă acest lucru înseamnă o recunoaștere a rolului istoric al unui proiect expozițional precum *Disobedience Archive* și a interesului pe care l-a generat, acesta denunță, de asemenea, inadecvarea epistemologică a dispozitivelor cognitive disponibile în ceea ce privește propunerile inovatoare pentru realizarea de expoziții. Deci, mai degrabă decât lipsa unei zone reale de politizare care trebuie respectată, există, prin urmare, o incapacitate de a vedea. Dacă ne ținem de sloganul pus în prim-planul tacticii de insurgență predominantă a aceluia moment socio-cultural – „O altă lume este posibilă” – nu există nicio îndoială că trebuie să abandonăm categoriile moderniste bazate, pe de o parte, pe subiectul revoluționar și, pe de altă parte, pe autonomia artei. Intră în acțiune o transformare a paradigmelor, și nu o clasică „politizare a artei”. Nu întâmplător, deci, tocmai critica față de *Disobedience Archive* exprimată de T. J. Demos dezvăluie și condensează – în contrast – imaginația politică avansată de proiectul expozițional în sine: noile sale moduri de a exista, noi moduri de adresare și de situare a pozițiilor subiectului, noi moduri de a vedea și de a acționa și, în cele din urmă, un nou public. În ceea ce privește modificarea formatului expozițional prin folosirea formei arhivei și abandonarea privirii totalizante și sinoptice, după cum spune T. J. Demos. Același lucru este valabil și în ceea ce privește perturbarea publicului normativ și activarea spectatorului (într-un fel de montaj DIY) revendicat de expoziția însăși: un spectator care nu numai că știe acest

lucru, dar îl și creează. *Disobedience Archive* funcționează printr-o expunere în format de arhivă, în care toate materialele au același nivel de importanță într-o organizare orizontală – fără ierarhii și fără a prezenta un set de reguli instituționale prescrise. Rămâne la latitudinea publicului să aleagă și să își organizeze viziunea asupra materialului disponibil, transformând arhiva într-un set de instrumente gata de utilizat. Neînțelegând această propunere curatorială, TJ Demos scrie:

În Eindhoven, ansamblul „rizomatic” de videoclipuri, după spusele curatorului, este construit din material fluctuant pentru a genera conexiuni neașteptate între interacțiunile artiștilor, activiștilor, producătorilor de filme, filozofilor și grupuri politice, precum Dario Azzellini, Canal 6 de Julio, Guerrillavision, Huit Facettes, PILOT TV (Experimental Media for Feminist Trespass), Oliver Ressler, Dmitry Vilensky, Paolo Virno și Peter Watkins. Prezentată într-o galerie mare, pe mese și pedestale albe, formând un labirint oarecum descurajant de lucrări bazate pe timp, însăși cantitatea de material depășea cu mult timpul acordat în mod normal vizitării expoziției de către vizitatorul obișnuit.⁷

În plus, aceasta nu este doar o lacună artistică, ci și politică, având în vedere faptul că Demos evită să abordeze teoria post-operaistă italiană, în ciuda înțelegerii legăturilor sale cu *Disobedience Archive*. „Pentru Scotini” – afirmă el –

proiectul ar fi trebuit să reziste tentației «reteritorializării stângii clasice ca posibil răspuns la înaintarea barbariei culturale neocapitaliste», urmărind în schimb «să ofere un model alternativ de gândire și acțiune». Ceea ce contează "nu este atât o "alianță" între cererile activiștilor și practicile artistice pentru a atinge obiective comune", ni se spune, ci mai degrabă "spațiul comun sau o bază comună emergentă", în cadrul căreia este "imposibil să se traseze o linie precisă între forțe și semne, între limbă și muncă, între producția intelectuală și acțiunea politică". Cu toate acestea, este departe de a fi clar ce înseamnă acest lucru, deși ruptura intenționată de politica de partid și mobilizarea colectivă bazată pe sindicalizare adoptă în mod clar lecțiile autonomiștilor italieni precum Antonio Negri și Paolo Virno. Cu toate acestea, rămâne pericolul de a avea ceea ce Scotini a numit "o abordare polifocală care nu este imediat direcționată, canalizată și disciplinată" să ajungă să se prezinte ca o dispersie fără direcție a pozițiilor, articulațiilor și referințelor istorice și culturale diverse, dar fără legătură între ele, care nu a fost salvată de instalația lipsită de structură. Nu este clar în cele din urmă nici modul în care încadrarea conceptuală a arhivei a identificat o nouă configurație politică sau modul în care îmbrățișarea abandonării stângii clasice a scăpat dintr-o evacuare depolitizantă a interacțiunilor politice cu statul și stăpânii săi corporativi – o provocare încă nerezolvată pentru promotorii "micropoliticii" și pentru cei care s-au retras din politica guvernamentală.⁸

Cuvintele lui Demos dezvăluie un sentiment clar de nostalgie pentru stânga clasică și formatul clasic de expoziție.

Dar, de fapt, ce reprezintă *Disobedience Archive* din punct de vedere al imaginației politice? Cum se poate prezenta expoziția ca un loc al producției istorice alternative?

Proiectul a fost gata pentru a fi prezentat încă din 2004 și a fost deschis la Berlin pe 5 ianuarie anul următor. *Disobedience Archive* a trecut apoi prin multe țări și prin mai mult de cincisprezece instituții internaționale. A fost suspendat în 2014 după ultima sa reprezentare la SALT Beyoğlu din Istanbul, din cauza formelor de cenzură la care a fost supus și având în vedere faptul că situația a luat o turnură puternic autoritară. Să fie o simplă ironie a sorții dacă *Disobedience Archive*, ca parte a celei de-a XVII-a ediții a Bienalei de la Istanbul (2021, reprogramată pentru 2022), ar reporni anul viitor tocmai în acest oraș?

De-arhivarea și re-arhivarea în cazul *Disobedience Archive*

Proiectul expozițional *Disobedience Archive* este (și a fost) o bibliotecă video care călătorește și se extinde, fără formă definită și fără domiciliu sau proprietar fix: servește mai mult ca un contra-instrument sau ca un set de instrumente care poate fi utilizat oriunde, mai degrabă decât ca o colecție care urmează să fie expusă într-un loc anume. În acest sens, este un proiect pe termen lung, o arhivă niciodată finalizată, ci mereu „în construcție”: ceva care, totuși, nu este mai puțin politic. „În loc să alimenteze piața – afirmă Simon Sheikh – repetiția ar putea fi transformată în continuitate, făcând literalmente același lucru pentru a produce ceva diferit, nu în produse, ci în imaginație”.⁹ Numai prin intermediul unui plan de zece ani poate exista „o dezvoltare a relațiilor pe termen lung cu publicul imaginat, cu membrii și / sau comunitatea. A produce un public înseamnă a face o lume. De asemenea, face posibile și alte lumi”.¹⁰ Cu toate acestea, *Disobedience Archive* este, din multe puncte de vedere, o expoziție politică.

Proiectul a evoluat pe fondul strategiilor care au fost angrenate de „mișcarea mișcărilor”, dar a și luat ființă în același an în care o anumită versiune a mișcării pare să se fi încheiat. Intenția lui de atunci și de acum este de a fi un atlas care acoperă diverse tactici de rezistență contemporane, de la acțiune directă la contrainformații, de la practici constitutive la forme de bio-rezistență. Ca arhivă de imagini video eterogene și în continuă evoluție, proiectul își propune să servească drept ghid de utilizare a istoriilor și geografilor nesupunerii sociale: de la luptele muncitorilor italieni din 1977 la protestele globale, înainte și după Seattle, până la insurecțiile din Orientul Mijlociu și din lumea arabă. „Istoria este un *teren comun* (în eng. *a commons*)”, după cum ne amintește Silvia Federici.¹¹

Dar ce înseamnă termenul de nesupunere? Nesupunerea nu înseamnă pur și simplu respingerea sau negarea a ceva. Nesupunerea este, dimpotrivă, o acțiune inovatoare, experimentală, fundamentală. Eliberarea de o reprezentare sau de un set de reguli necesită un grad ridicat de afirmare alternativă de sine, planificare antagonică și o nouă creație de subiectivități.¹² De la protestele anti-WTO (anti-OMC) din Seattle la mișcarea mai recentă pentru justiție climatică, de la insurecția zapatistă la primăvara arabă, de la demonstrațiile masive chiliene la revoltele împotriva discriminării rasiale *Black Lives Matter*, o tensiune identică, transformatoare a lumii (la nivel mondial, haotic, plural), a fost neîncetat prezentă. Un nou orizont comun, transversal, atât la centru, cât și la periferie, a fost și continuă să fie din ce în ce mai deschis: un laborator enorm de conflicte se afirmă printr-o multitudine de terenuri de reproducere moleculară care sunt înlănțuite irevocabil între ele, în același spațiu global. Confruntate cu declinul ireversibil al modelului politic bazat pe reprezentare și pe centralitatea neoliberală violentă a economiei, mobilizările răspund cu experimente socio-politice devastatoare care perturbă modalitățile clasice de exercitare a puterii și rezistă logicii reprezentării și totalizării (partide politice, sectoare de guvernământ, clase sociale, Stat). Nesupusul NU, refuzul supunerii și opoziția radicală nu propun din nou o poziție dialectică în raport cu puterea, ci se afirmă ca forță de creație și experimentare: a limbilor, instrumentelor, instituțiilor și subiectivităților. Spațiul la care sunt expuse este cel al noilor subiectivități, al imaginației noi și al noilor oportunități de viață care dezvăluie atâtea modele estetice, câte forțe productive și mișcări sociale există. Nu este vorba doar de o „alianță” între cererile activiste și practicile artistice, deoarece acest termen implică un „pact comun în raport cu obiective comune”. Dimpotrivă, legătura este deja dată. Este, mai degrabă, un fundal al unei temelii comune care își face apariția la nesfârșit: un spațiu indistinct care împiedică urmărirea clară a limitelor dintre forțe și semne, limbaj și muncă, producție intelectuală și acțiune politică. Timp de zece ani, *Disobedience Archive* a încercat să colecteze documente și dovezi ale acestei producții alternative și „de la firul ierbii”: de la acțiune directă la contrainformații, de la practici constitutive la forme de bio-nesupunere. Scopul cel mai ambițios al *Disobedience Archive* este acela că reprezintă o încercare de a crea o gramatică a noilor forme de acțiune politică la nivel global care ne pot ajuta să ne transpunem revoluțiile moleculare în domeniul macro-politicii.

Dar de ce este proiectul „Disobedience” o arhivă? Acest model devine important tocmai pentru că nu se ocupă de o totalitate de semne care trebuie păstrate și interpretate, ci mai degrabă de o totalitate

de practici care trebuie conectate, care trebuie reunite în moduri diferite. Cum înregistrăm emergența ireductibilă și singularitatea evenimentului? Cum se manifestă, cum se interconectează o astfel de constelație de evenimente, cum se ciocnesc, cum sunt ele specificate? Acesta este un proiect al unei arhive multifocale, aflat permanent „în progres”, despre formele de nesupunere radicală, structurată în jurul unui fel de baze de date și, simultan, ca zonă de vizibilitate și câmp de lizibilitate, ca arhivă audio-vizuală documentară care necesită dezarhivare și re-arhivare continuă. Este un instrument contingent care ar fi mai potrivit numit „anarhivă” sau arhivă „nesupusă”. Silit să-și schimbe constant forma, proiectul afirmă imposibilitatea unei recompuneri sociale a noilor subiectivități în formele clasice ale modernității, respingând orice instituție care blochează noile comportamente în roluri și funcții predefinite. După cum scria recent Vincenzo Estremo:

Experiența artistică și curatorială a *Disobedience Archive* este legată de o reconsiderare mai largă și radicală a noțiunii istorice de arhivă în domeniul artei contemporane. În acest caz, ideea unei arhive comune este în primul rând o idee foarte militantă în sine. Proliferarea arhivelor și noțiunea că oricine poate fi arhivist trebuie să fie considerate o reacție la concepția arhivei ca fiind ceva intrinsec legat de regimurile de putere și de controlul lor asupra producției de adevăr și cunoaștere. Astfel, o arhivă militantă este în acest caz o arhivă itinerantă, ceva ce poate fi accesat de un grup mare de oameni. Practicile contemporane sunt definite de intersecția dintre arhivism și activism. În viața lor de zi cu zi, oamenii par să-și revendice puterea prin intenția de a fi actori activi ai unor arhive posibile și multiple. Astfel, producerea mai multor locuri de memorie nu este doar un act de înregistrare, ci și un act de performare. Din aceste motive, intersecția dintre activitatea arhivistică și activitatea politică nu a fost probabil niciodată atât de înzestrată cu capacitatea de a demitiza discursul productiv al puterii. Ca o consecință imediată a acestei egalități, activismul arhivistic, prin punerea la dispoziție și accesibilizarea cunoștințelor altminteri privatizate, este o luptă în folosul noțiunii de arhivă comună, deoarece permite diferite moduri de a fi și de a relaționa, care sunt în disjunctie cu cultura capitalismului care acaparează fiecare aspect al vieții prin logica valorizării. Pentru noi, toate acestea sunt arhive militante în curs de realizare, în măsura în care acestea sunt fundamental legate de trezirea unei imagini disonante – în special acum, când imaginile politice sunt în criză de atâta timp. Din toate legislațiile recente adoptate pentru a controla și monitoriza fluxurile de informații și schimburile dintre oameni (fie sub pretenția securității sau a dreptului de autor), este evident că nodurile centrale ale puterii recunosc prea bine acest lucru.¹³

Care sunt documentele pe care le conține Arhiva? Proiectul *Disobedience* este o investigație a practicilor activismului artistic care au apărut după sfârșitul modernismului, inaugurând noi moduri de a fi, a spune și a face. Un alt tip de relație între artă și politică caracterizează faza actuală a capitalismului, în care schimbările radicale ale societății sunt imposibil de înțeles altfel decât prin transformarea limbajelor pe care aceasta le produce și le-a produs atât ca subiect politic, cât și ca obiect mediatizat. Într-adevăr, *Disobedience Archive* se situează pe acel teren social care se află în centrul producției de subiectivitate. Mai precis: arhiva derivă din conștiința subiectivităților contemporane ca subiectivități mediatizate. În epoca mediatizării, procesul de producție al subiectivității este organizat de instrumente tehnologice în același mod în care sunt organizate procesele de producție a materialelor, astfel încât nu mai există nicio separare între fluxul de semne și fluxurile de materiale sau forțe. Potrivit lui Lazzarato, acest lucru se datorează faptului că semnele se extind în real și invers.

Situația este bine cunoscută atât de Felix Guattari, la care întâlnim conceptul de capital ca „operator semiotic”, cât și de Guy Debord cu conceptul său de „spectacol”. Ambii și-au integrat analiza marxistă a exploatarei capitaliste extinzând-o de la exproprierea activității productive (munca) la exproprierea limbajului și a semnelor (comunicare, viață etc.). De aceea, mediatizarea servește astăzi ca unul dintre principalii factori în vizibilitatea din ce în ce mai slabă a diviziunii viață/muncă. Proiectul *Disobedience* colectează aceste fragmente de subiectivizare politică, care, la rândul lor, produc noi forme de enunțare și transformă acele forme într-o practică decisivă pentru un proiect insurgent.

Rolul arhivei *Disobedience* (a imaginilor video și de film ce o compun) include, de asemenea, dezvăluirea naturii mediatizate a istoriei. Pe de o parte, își propune să dezvăluie exact ceea ce mass-media corporativă, ca agent central al autoritarismului politic, încearcă să ascundă sau să acopere. Pe de altă parte, își propune să preia controlul asupra exproprierii violente a experienței și, la rândul său, ajunge să producă istorie și să o facă vizibilă. Istoria, care este adesea considerată o chestiune de politică de reprezentare, se află în centrul acestor filme și video-uri care merg de la documentare la contra-informare, de la eseuri de film la cinematografie agit-prop, de la activism video la cinema comunitar de tip *grassroots*. Acest cinema (multiplicitatea formelor sale) adoptă o strategie de acțiune care trece prin toate diviziunile canonice stabilite de „putere”, cum ar fi mediul, corpurile, psihicul, activitatea, societatea și fluxurile semiotice, pentru a interveni în viața însăși. Este foarte diferit de imaginile cinematografice militante care conțin inteligența mișcării, prevăzându-i alegerile și pretinzând legitimitate în raport cu interpretarea corectă a formelor de putere. Aceste noi imagini, dimpotrivă, sunt atât angajate, cât și eliminate simultan, negând obiceiurile, imitațiile, definițiile care codifică și reifică spațiile politice. Ele acționează ca instrumente de profanare și susțin că au un potențial experimental în ceea ce privește direcțiile sau comenzile politice. Ele trasează politica imanenței, care nu este un dat definitiv, ci este ceva care este cucerit în mod constant prin pragmatica experienței. Din acest motiv, *Disobedience Archive* nu este doar un eșantion de lupte și proteste, ci și o arhivă de imaginare, de moduri de a trăi, de a produce, de a privi, de a învăța și de a se auto-reprezenta.

Din acest motiv, mișcarea italiană din 1977, cu care începe arhiva, nu este o anticipare politică doar în ceea ce privește nesupunerea socială, ci și mediatizarea aferentă. Principalul reprezentant al acestei relații este activistul și regizorul italian Alberto Grifi care, în Parco Lambro din Milano, a filmat dezobediința a mii de tineri și, făcând acest lucru, a respins rolul său definit ca regizor de film a cărui sarcină era de a înregistra pur și simplu și de a fi martor. Filmul din Parco Lambro este deja o arhivă în sine, realizată colectiv: este un film multiplu.¹⁴

Exposibilitatea: Spațiul în cazul *Disobedience Archive*

Cum să faci prezente vocilor opoziției? Având în vedere că evenimentele sunt emergente și singulare, pot fi totuși înregistrate și li se poate alocă un loc? Cum să definim politica evenimentului? Cum să ne imaginăm noi forme și structuri ale politicului? Și cum să concepem reconfigurări sociale și politice care să nu fie reprezentative, cum ar fi parlamentul occidental și, vărul său apropiat, amfiteatrul grecesc? Cum să începem de la un refuz al artei de a guverna?

Acestea sunt întrebările puse de Celine Condorelli în timp ce planifica expoziția sub forma unui parlament pentru Umea Bildmuseet (2012) și pentru Castello di Rivoli din Torino (2013). De fiecare dată când este expusă, arhiva *Disobedience* trebuie configurată într-o nouă structură. Nu există nicio expoziție a arhivei care să nu fie în același timp și producție, și prezentarea unei structuri expoziționale adecvate, ca parte integrantă a acesteia, ca formă esențială de enunțare. De fiecare dată este necesar să înțelegem cum să dezarmăm estetic și temporar configurațiile unui spațiu expozițional deja consacrat, într-un mod capilar, local și immanent. „O expoziție, în acest fel”, susține Condorelli,

ar trebui să afișeze mijloacele, relațiile și ideologiile subiacente ale producției spațiului și să devină un spațiu de producție: al sensibilității, al relațiilor și al înțelegerii specifice a obiectelor, contextului și experienței. Expoziția este, de asemenea, o performanță a *Disobedience Archive*, cu un context construit care se implică în subiectele sale în loc să le ofere doar pentru consum. O astfel de instalație / expoziție este imaginată pentru a produce întrebări critice privind producția de artă, cea a politicii, forma lor posibilă – și implicația lor în reprezentare.¹⁵

Propunerea de expunere înaintată de colectivul Herkes İçin Mimarlık (Architecture for All, Arhitectura pentru toți) pentru SALT Beyoğlu din Istanbul a încercat mai degrabă să sublinieze „natura dihotomică a individualismului și colectivismului, cu propunerea de a refolosi mobilierul existent și a transforma fragmentele unui inventar existent în ceva nou”.¹⁶ Expunerea creată de Nomedă și Gediminas Urbonas pentru MIT a încercat, de asemenea, să aducă spațiul public și urban al unei grădini comunitare înăuntrul clădirii Media Lab proiectate de Fumihiko Maki. De fapt, atunci când îl urmărim pe Jacques Rancière, trebuie să recunoaștem că *Disobedience Archive* nu a acceptat niciodată distribuirea spațiilor care i-au fost atribuite de către instituția în care a fost expusă (ceea ce Rancière definește drept „constrângere polițienească”) și a schimbat întotdeauna scopul locului, a deconstruit întotdeauna articulația corpurilor și a lucrurilor din interiorul său, dezvăluind ceea ce, până atunci, nu putea fi deloc văzut.

Activitatea politică este întotdeauna un mod de exprimare – afirmă Rancière – care anulează diviziunile perceptibile ale ordinii polițienești prin implementarea unei presupuneri practic eterogene, cea a unei părți a celor care nu au parte, o presupunere care, până la urmă, dovedește ea însăși contingentă pură a ordinii, egalitatea oricărei ființe vorbitoare cu orice altă ființă vorbitoare. Politica apare atunci când există un loc și o cale pentru ca două procese eterogene să se întâlnească.¹⁷

În acest sens, după cum scrie Estremo în legătură cu *Disobedience Archive*:

actul de a expune ceva nu este niciodată neutru, ci întotdeauna semnificativ. În zilele noastre, în încercarea de a depăși dihotomia dintre politizarea artei și estetica politicii, putem trece mai bine, potrivit lui Scotini, la o transformare radicală a producției culturale – o idee autonomă a artei bazate pe coincidența dintre acțiunea de a lucra și actul percepției. În paralel cu funcția de dispunere arhivistică, o altă întrebare devine din ce în ce mai centrală în dezbateri: are o arhivă puterea de a genera schimbări sociale și politice? În acest caz, întrebarea ar putea fi legată de artă în general și a fost discutată la nesfârșit de-a lungul secolelor; cu toate acestea, se pare că a găsit un nou sens în ultimii ani, în lumina sfârșitului marilor narațiuni și a afirmării unei noi articulații de protest în artă. În acest caz foarte particular, *Disobedience Archive* constituie una dintre posibilele forme de acțiune politică pentru mulțime cu sensul de subiect politic, așa cum este concepută de Paolo Virno. S-ar putea spune că este o formă fără formă, deoarece această multiplicitate arhivistică poate întruchipa forme nesfârșite și posibilități multiple. Această idee de arhivă nu va fi niciodată un simplu depozit de înregistrări și dovezi, deoarece are o agenție politică bine conturată. Funcționează ca un dispozitiv critic care explorează, conservă și promovează relația dintre producția culturală, mișcările sociale și acțiunile politice. Se presupune că arhiva este eficientă din punct de vedere politic în lumina unui alt tip de relație care caracterizează faza actuală a bio-capitalismului, în care „... este imposibil să înțelegem schimbările radicale ale societății, altfel decât prin transformarea limbajelor pe care le produce și le-a produs atât ca subiecte politice, cât și ca obiect mediatizat”. Această practică arhivistică sau această utilizare a artei ca arhivă a nesupunerii ar trebui să afișeze semnele dominației, părăsind zona de confort rezervată artei pentru a deveni o practică socială.¹⁸

În ciuda faptului că, începând din 2008, politica și cultura au încercat, cu orice preț, să înlăture (prin mijloace violente sau mai blânde, în mod liberal) conflictele societății civile, *Disobedience Archive* continuă să susțină că nu va fi posibil să „re-încântăm lumea” fără conflict. Altfel, ar fi ca și cum am declara decolonializarea instituțiilor, a naturii, a corpurilor, fără a renunța la actualul model neoliberal – făcându-le să coexiste.

Este inevitabil ca, în cadrul unui discurs despre artă și imaginație politică, curatorul, la fel ca subiecții incluși în expoziție, să joace un rol activ în mișcarea socială reală, continuă, fără a se limita la simpla observare. Într-un anumit moment (la protestele de zece ani ale Centrului de Artă Isola din Milano)

am numit modul nostru de a adera la un loc (de a-l ocupa) „specific luptei” (în eng. *fight-specific*), deturnând principiul artistic clasic de *site specificity*.¹⁹

Nu există nicio îndoială că, foarte curând, milioane de corturi vor începe să răsară peste tot în lume: încă o dată, transpar toate semnele unei bătălii comune, globale și ale unei creații a ceea ce este în comun (în eng. *the commons*).

Note:

[1] Titlul se referă la bine-cunoscutul citat al lui J. L. Godard: “This is not a just image, it is just an image.” („Aceasta nu este o imagine justă, ci este doar o imagine”) din Colin MacCabe, *Godard: Images, Sounds, Politics*, 1980.

[2] Încă de la prima sa expunere publică din ianuarie 2005, la Kunstraum Kreuzberg/Bethanien din Berlin, proiectul *Disobedience Archive* (Arhiva Dezobedienței/Nesupunerii) a fost prezentat în diferite formate în instituții precum Sala de Arte Publico Siqueiros (SAPS) Mexico D. F., 2005; Van Abbemuseum, Eindhoven, 2007; Badischer Kunstverein, Karlsruhe, 2008; Nottingham Contemporary, 2008; Mestrovic Pavilion, HDLU, Zagreb, 2008; Rigas Makslas Telpa, Riga, 2008; Ernst G. Welch Gallery, Atlanta, 2010; Raven Row, Londra, 2010; Massachusetts Institute of Technology, Boston, 2011; Bildmuseet, Umeå, 2012; steirische herbst, Graz, 2012; Castello di Rivoli Museo d’Arte Contemporanea, Torino 2013; și SALT Beyoglu, Istanbul, 2014. Arhiva include materiale realizate de 16Beaver; Atelier d’Architecture Autogérée (AAA); Mitra Azar; Gianfranco Baruchello; Petra Bauer; Pauline Boudry, Brigitta Kuster și Renate Lorenz; Bernadette Corporation; Black Audio Film Collective; Ursula Biemann; Collettivo femminista di cinema; Copenhagen Free University; Critical Art Ensemble; Dodo Brothers; Marcelo Expósito; Harun Farocki și Andrei Ujica; Rene Gabri și Ayreen Anastas; Grupo de Arte Callejero; Etcétera; Alberto Grifi; Ashley Hunt; Kanal B; Khaled Jarrar; John Jordan și Isabelle Fremeaux; Laboratorio di Comunicazione Militante; Silvia Maglioni și Graeme Thomson; Angela Melitopoulos Mosireen; Carlos Motta; Non Governmental Control Commission: Wael Noureddine; Margit Czencki/Park Fiction; R.E.P. Group; Oliver Ressler și Zanny Begg; Joanne Richardson; Roy Samaha; Eyal Sivan; Hito Steyerl; The Department of Space and Land Reclamation; Mariette Schiltz și Bert Theis; Ultra-red; Nomeda & Gediminas Urbonas; Trampoline House (Morten Goll and Tone O. Nielsen); Dmitry Vilensky și Chto Delat?; și James Wentzly.

[3] Marco Scotini, *Artecrazia. Macchine espositive e governo dei pubblici*, DeriveApprodi, Rome 2016 și 2021.

[4] Vasif Kortun, „Art Institutions in the Age of Post-Publicness”, în M. Scotini (ed.), *Utopian Display. Geopolitical Curating*, Quodlibet, Macerata 2019, pp. 55-73.

[5] Cu titlul „The Art of Politics”, Tim Griffith prezintă un dosar consistent pe această temă, având contribuții de Martha Rosler, Hans Haacke, Bernadette Corporation și mulți alții. Vezi *Artforum*, XLIII, September 2004, pp. 205-257.

[6] Gerald Raunig, introducere la broșura “Truth is concrete”, Graz, 2012.

[7] T. J. Demos, „Is Another World Possible? The Politics of Utopia in Contemporary Art Exhibitions”, (versiunea revizuită), *Journal of Global Studies and Contemporary Art*, vol. 4, 2016. pp. 35-58.

[8] *Ibid.*

[9] Simon Sheikh, „Constitutive Effects: The Techniques of the Curator”, în Paul O’Neill (ed.) *Curating Subjects*, Open Editions / De Appel, 2007. p. 184.

[10] *Ibid.* p. 185.

[11] Silvia Federici, George Caffentzis, „Commons against and beyond Capitalism”, în *Community Development Journal*, vol. 49 (Jan. 2014), pp. 92-105.

[12] Paolo Virno, *A Grammar of the Multitude: For an Analysis of Contemporary Forms of Life*, Semiotext(e), 2004.

[13] Vincenzo Estremo, „Exhibiting the Disobedience Archive. Video, Activism and Art”, în Diego Cavallotti, Simone Dotto, & Andrea Mariani (eds.), *Exposing the Moving Image. The Cinematic Medium across World Fairs, Art Museum and Cultural Exhibitions*, Mimesis, 2019. pp. 304.

[14] Marco Scotini, „Disobedient Images. Autonomia and the Politics of Representation”, în *Open! Platform for Art, Culture & the Public Domain*, 2013. Url: <https://onlineopen.org/disobedient-images>

[15] Celine Condorelli, „The Parliament (2012)”, în ziarul *Disobedience Archive (The Parliament)* tipărit cu ocazia prezentării expoziției la Bildmuseet, Umea, Archive Books, 2012. p. 18.

[16] Herkes İçin Mimarlık, „Revolution will be televised/ Watch it as if you were at 'home'”, în ziarul *Disobedience Archive (The Park)* tipărit cu ocazia prezentării expoziției la SALT Beyoglu, Istanbul, Archive Books, 2014. p. 23.

[17] Jacques Rancière, *Disagreement: Politics and Philosophy*, University of Minnesota Press, 1999. p. 30.

[18] *Op. cit.*, pp. 304-305.

[19] Isola Art Center, *Fight-Specific Isola: Art, Architecture, Activism and the Future of the City*, Archive Books, 2013.

Marco Scotini este director artistic al FM Center for Contemporary Art din Milano. Din 2004, este directorul Departamentului de Arte Vizuale și Studii Curatoriale la NABA, Milano și Roma. Din 2014 este directorul programului de expoziții la PAV - Parco d'Arte Vivente, Torino. Este director științific al Arhivei Gianni Colombo din 2004 și al Arhivei Bert Theis Luxemburg și membru al consiliului de administrație al Fundației Monte dei Paschi. De-a lungul carierei sale, Scotini a curatizat peste două sute de expoziții personale ale artiștilor din întreaga lume, colaborând cu cele mai importante instituții ale lumii artei precum Documenta, Manifesta, Bienala de la Veneția, Bienala de la Praga, Bienala Anren, Bienala Ynchuan, Bangkok Bienale, Van Abbemuseum, SALT, Museo Reina Sofia, Castello di Rivoli, Nottingham Contemporary, MIT, Raven Row, Ludwig Múzeum Budapesta, MSU Zagreb și Bildmuseet Umeå. Proiectul său, *Disobedience Archive*, a călătorit internațional timp de 10 ani în mai multe țări europene, în Statele Unite și Mexic. În calitate de director științific al Arhivei Gianni Colombo din 2004, Marco Scotini a organizat mai multe retrospective dedicate lucrării lui Colombo la instituții internaționale precum Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum Graz, Haus Konstruktiv Zürich și Castello di Rivoli împreună cu Carolyn Christov-Bakargiev. Este autor/ editor al mai multor cărți ca *Politics of Memory: Documentary and Archive* (DeriveApprodi, Roma 2014, și Archive Books, Berlin 2015); *Deimantas Narkevičius. Da Capo. Fifteen Films* (Carti de arhiva, Berlin 2015); *Artecrazia: Macchine espositive e governo dei pubblici* (DeriveApprodi, Roma 2016 și 2021), *Politiques de la végétation: Pratiques artistiques, stratégies communautaires, agroécologie* (Eterotopia Franța, Paris 2017); *Nature Forever. Piero Gilardi* (Quodlibet, 2017); *Ugo La Pietra. Campo Tissurato. I segni e l'urbano 1964/1972* (Arhive Books, Berlin 2017); *Gianni Pettena: Non-Conscious Architecture* (Sternberg, Berlin, 2018); *Utopian Display. Geopolitiche curatoriali* (Quodlibet, Roma, 2019).

ABORDAREA PRACTICILOR EXPOZIȚIILOR BAZATE PE CERCETARE

Nick Aikens

Faimoasa expoziție *The Other Story* (1989) a lui Rasheed Araeen contrazice o strategie curatorială clară, ilustrând o narațiune a „Artiștilor afro-asiatici din Marea Britanie” printr-o prezentare cronologică specifică istoriei artei.¹ Structurată în jurul unei traiectorii istorice de la generația postbelică până la tineri artiști care activau la finalul anilor 1980, *The Other Story* explorează situația artiștilor de culoare ca o contra-narațiune a istoriei artei britanice prezentate anterior ca sfera exclusivă a bărbaților albi. În schimb, *The Short Century*, expoziția la fel de faimoasă a lui Okwui Enwezor, realizată doisprezece ani mai târziu (2001) a abordat imagine și lupte politice pe care le-a istoricizat, fără ca lucrările expuse să fie subordonate unei teze istorice generale sau monolitice. *The Short Century*, prin utilizarea categoriilor de artă, film și fotografie, completate cu secțiuni mari de material de arhivă, a explorat în profunzime istoria mișcărilor anticoloniale și de eliberare de pe continentul african.² Ambele expoziții fac parte dintr-o filiație expozițională care a militat să descentreze istoriile și epistemologiile artei europene albe de la începutul anilor 1980. Ca atare, aceste expoziții au implicat politicul (în ceea ce privește atât abordarea lor față de istoriile coloniale, cât și moștenirea unor astfel de istorii în cadrul lumii artei), poziționându-se – în diferită măsură – ca demersuri de cercetare. Aceste două exemple manifestă strategii expoziționale foarte diferite care au fost, la rândul lor, parțial tematizate, parțial explorate în discursul despre curatorial care a apărut predominant în anii 1990 și 2000, într-un nou sistem de artă extins și globalizat.³

Acest eseu, scris din perspectiva unui cercetător/curator care lucrează în contextul unui muzeu și al unei universități, reflectă asupra unor elemente ale discursului curatorialului în raport cu mediul expozițional. Eseul începe prin a lua în considerare modalitățile în care adresarea curatorialului s-a poziționat în afara limitelor percepute ale expoziției, punând accent pe posibilitățile epistemologice de a implica politicul, mai degrabă decât să se supună unei genealogii politice clar definite. Cheia acestei afirmații constă în distanțarea față de limitele reprezentationale ale expoziției. Aducând în prim plan „munca de cunoaștere” în cadrul expoziției, „cercetarea”, un termen flexibil atât în școlile artistice, cât și în sistemele de artă mai largi, a devenit centrală. În a doua parte a eseului, voi explora modul în care legătura dintre practicile de cercetare-ale curatorialului-ale expoziției a fost reîncadrată de teoreticieni și curatori care au apelat la spațiul expoziției ca la un loc care deopotrivă anunță și mobilizează practicile de cercetare. Bazându-mă pe exemple specifice, mă voi uita la abordări și metode în cadrul practicilor expoziționale care încearcă să elimine sau să devieze de la separarea dintre promisiunea epistemologic-politică a curatorialului și limitele reprezentationale ale expoziției. A treia secțiune a acestui eseu, răspunzând la limbajul relativ subdezvoltat care descrie metodologiile și strategiile de mobilizare a practicilor de cercetare în spațiul expoziției, ia în considerare diferite abordări istoriografice și metodologice care pot media aceste intersecții ale expoziției, cercetării și

politicii. Scopul meu nu este să propun studii de caz exemplare sau o teză fermă despre relația dintre practicile expoziționale, cercetare și ceea ce este politic. Ci, prin natura sa fragmentată și selectivă, eseul eșantionează diferite strategii, prin exemplificări și speculații care ar putea contribui la dezbaterile în curs din acest domeniu. La baza acestuia se află un interes pentru procesul și metodologia din perspectiva practicii expoziționale, considerate un mic element din marea constelație a expoziționarului.⁴

Revendicările epistemologice ale curatorialului asupra politicului

Făcându-și apariția între piața de artă și mediul academic în anii 1990 și începutul anilor 2000, „curatorialul” s-a poziționat ca o formă distinctă de muncă de cunoaștere, ca un domeniu operațional contra-hegemonic și contra-epistemic.⁵ Pretențiile asupra politicii în cadrul discursului curatorial se situează adesea în modurile în care cunoașterea este produsă și performată. Formativă pentru aceasta a fost o strategie deliberată de a situa curatorialul departe de „sarcinile practice ale curatoriatului”.⁶ Irit Rogoff, co-fondatorul influentului program Curatorial / Knowledge de la Goldsmith, Universitatea din Londra, a făcut în 2013 distincția între curatoriat ca „practică profesională” și „un set de abilități și practici, materiale și condiții instituționale și infrastructurale” care sunt implicate în realizarea unei „platforme de prezentare” (expoziții, programare publică etc.). În cadrul acestei formulări, curatoriatul/realizarea expozițiilor a fost catalogată ca operând în domeniul reprezentării. Într-un eseu recent care se concentrează pe manifestele artistice din Asia de Sud-Est în anii 1970, istoricul de artă Seng Tu Fin, face o observație importantă cu privire la relația dintre discurs, reprezentare și expoziție. Bazându-se pe teoria discursului a lui Chantal Mouffe, Seng scrie: „Analiza discursului poate fi aplicată ca metodologie pentru studierea expozițiilor prin conceperea expozițiilor ca un loc discursiv în care discursul concurează pentru hegemonie pentru a bloca sensul și reprezentarea artei într-un mod specific”.⁷ Tocmai această „blocare a reprezentării” încerca să o traverseze curatorialul, concepându-se mai degrabă ca o „trajectorie de activitate” și o „structură epistemică”.⁸ În același timp, expoziția ca „mediu de reprezentare”, așa cum o descrie Patrick Flores, „poartă greutatea originilor sale coloniale și este constant amenințată de critica post-colonială” pe care discursul asupra curatorialului încerca să o manevreze.⁹ Potrivit lui Rogoff et al., capacitatea de a produce cunoștințe în afara domeniului reprezentării este cea care conferă potențial politic curatorialului. Artista Sarah Pierce rezumă această idee astfel: „A te gândi la formațiunile radicale de cunoaștere care apar prin curatorial înseamnă a anula relația sa funcțională și structurală cu curatoriatul – fie ca o metodologie potențială, fie ca un mod de operare – astfel încât să putem aborda curatorialul ca pe un angajament politic, deoarece se conectează la producția de cunoștințe în moduri care nu sunt nici bune, nici rele, dar sunt imprevizibile și greu de gestionat.”¹⁰

Aceste declarații timpurii despre curatorial revendică politica printr-o dublă mișcare de a o deconecta de la realizarea expozițiilor, punând astfel în prim plan „invenția sa epistemică”. Un rezultat al acestui lucru, după cum a observat recent Tom Holert, este o întreagă serie de practici artistice, programe instituționale care centrează diferite forme de producere a cunoștințelor prin activități educaționale, paraeducaționale și discursive, rezultând în ceea ce Marina Vishmidt numește „critica infrastructurală”. Toate acestea au evidențiat procesele de cercetare, mai mult decât instanțierea sau transmiterea lor formală în formate precum expoziția.¹¹ În același timp, afirmarea curatorialului ca „domeniu epistemic de activitate” și revendicările sale aferente asupra politicii s-au potrivit cu discuția în desfășurare cu privire la valoarea și poziția cercetării artistice în cadrul academiei. Personalități precum Sarat Maharaj și Henk Borgdorff au susținut caracterul specific al cercetării artistice în relație cu alte discipline academice, în timp ce publicația recentă a lui Holert, *Knowledge Beside Itself* (2020), are o viziune mai largă în evaluarea modului în care practicile de cercetare artistică și creativă se angajează în ceea ce Maharaj a introdus pentru prima dată în 2002 ca „producție de cunoaștere”.¹² Luptând împotriva neoliberalizării universității în ultimii douăzeci de ani, aceasta a generat în mod similar o rezistență față de producerea de „rezultate” care pot fi definite sau cuantificate în domeniul cercetării artistice și curatoriale, inclusiv, într-o oarecare măsură, și expoziția.

Curatorul și istoricul de artă Yaiza Hernández Velázquez subliniază capcanele acestei schimbări discursive care a caracterizat dezvoltarea „curatorialului”. Hernández Velázquez remarcă în mod clar că această nouă „filozofie a curatorialului”, care „lasă în urmă” întrebări ale expoziționalului și ale instituției, riscă „să devină teoretică și abstractă, de a cădea într-un teoreticism care funcționează înaintea unei probleme, suspendând orice politică, punând „discursul pe primul loc”.¹³ Este important să recunoaștem că, fiind un domeniu de studiu sau domeniu al practicii, curatorialul nu își revendică o filiație în cadrul luptei politice concrete sau o componentă specifică a științei politice.¹⁴ Mai degrabă se hrănește dintr-o mare bibliotecă discursivă și teoretică, pivotând către tematici, istorii și contexte politice. Acest lucru, precizează Hernández Velázquez, deschide în mod inevitabil o lacună, o deconectare sau o contradicție directă între afirmațiile sale epistemologice asupra subiectelor politice și subiectele pe care încearcă să le abordeze sau, mai degrabă, între abordarea metodologică și subiectul său. Acest lucru este vizibil în special în sferele expoziției și a contextului instituțional, legat de formele sale de prezentare, reprezentare și ceea ce teoreticiană Ariella Azoulay descrie drept „tehnologiile imperiale” ale muzeului. Este instructivă o comparație cu studiile culturale, un alt domeniu transdisciplinar autointitulat de cercetare epistemologică. Studiile culturale, așa cum au apărut în anii 1970 și 1980 în Marea Britanie, au fost un răspuns motivat la *thatcherism* și reînnoirea unui proiect rasial britanic post-imperial.¹⁵ Genealogia sa ideologică și teoretică se afla în marxism și postmarxism, prin scrierile lui Antonio Gramsci, Louis Althusser, Ernesto Laclau, care a fost preluată de așa-numita Școală din Birmingham fondată de influentul Stuart Hall și Richard Hoggart în 1964. Într-adevăr, în timp ce studiile culturale și Noua Stângă au apărut ca reacție la criza gândirii marxiste, ea este îndatorată acestor „direcții”, așa cum ar spune Hall, în timp ce abordează contexte specifice prin utilizarea analizei conjuncturale. De asemenea, prin abordarea metodologică a „teoriilor articulației”, diferiți practicieni din domeniu au putut lucra în cadrul unei strategii comune prin care metoda și subiectul au fost informate reciproc, chiar dacă aplicarea studiilor culturale s-ar transforma și schimba considerabil pe măsură ce se îndepărtează de formațiunea sa inițială din Marea Britanie.¹⁶ În schimb, curatorialul nu are un set clar de fundamente teoretice sau o conjunctură specifică pe care încearcă să abordeze dincolo de parametrii largi ai contemporaneității globale, făcându-și revendicările asupra politicului mult mai dificil de gestionat, iar orice încercare de cercetare a domeniului riscă să se simtă reductivă. Acesta se bazează pe o „rețea de practici”, cadre teoretice și contexte instituționale care trebuie luate în considerare prin specificul cercetării sale. Mai mult, este atât un produs secundar, cât și o critică primară a unui sistem de artă din ce în ce mai globalizat și capitalizat, pe de o parte, și a neoliberalizării universității, pe de altă parte.¹⁷

Revenind la problema expoziției, un număr de cercetători și curatori (am putea să ne uităm la lucrările lui Jelena Vesić, Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, Rasha Salti și Kristine Khouri printre mulți alții) au utilizat expoziția ca instrument de cercetare departe de contextul academic, reorientând istoriile și epistemologiile artei dincolo de referințele europene standardizate.¹⁸ Expoziția a primit o atenție reînnoită în contextul practicii și discursului bazat pe cercetare, concentrându-se atât pe procesul de „expunere”, cât și, foarte recent, pe „chestiunea expozițională” mai largă, unde expoziția a fost abordată de scriitori precum Samia Henni, Saul Marcadent și Steven Henry Madoff dintr-o gamă largă de perspective, incluzând expoziția ca scriere, editare și prietenie.¹⁹ Colegii mei și cu mine am propus (în editorialul unui număr recent al jurnalului PARSE care s-a referit la aceste problematice) că ceea ce reiese din această recentă abordare a expoziției este o dispută între o analiză a „tehnicilor de creare a lumii și de ordonare ale expoziției – ce ar putea fi numit registrul său *onto-epistemologic* – și chestiunile pragmatice și tehnice ale aparatului expozițional, registrul său *operațional*”.²⁰ În multe privințe, în cadrele acestei dispute se situează și reflecțiile din acest eseu.

O reflecție care se poate lua în considerare cu privire la relația dintre expozițional și cercetare este oferită de curatorul Anselm Franke, cunoscut pentru dezvoltarea așa-zisei „expoziții-eseu”.²¹ În loc să se concentreze pe problema percepută a expozițiilor care „ilustrează” cercetarea (limitele sale reprezentationale), el a abordat ceea ce descrie drept problema „pozitivismului” în prezentarea unor expoziții tematice care urmăreau să ofere o relatare singulară a unei teme sau a unei istorii.²² În același timp, au existat încercări de a delimita revendicările epistemologice sau nereprezentationale

ale curatorialului în raport cu forma expoziției sau cu procesul de expunere. Curatoarea și teoreticiană Doreen Mende a pledat pentru „cercetarea nereprezentățională” în contextul producției expoziționale. Mende susține în mod convingător „spațialitatea” expoziției – „un concept care să ofere adăpost rețelei de practici ca cercetare nereprezentățională care dislocă locurile, rămânând în același timp conștient, interconectat și inevitabil atașat de puterea expunerii”. „Astfel, spațialitatea”, continuă ea, „este un concept care leagă din nou spațialul și politicul”.²³ În esul său recent, curatorul și scriitorul Joshua Simon abordează expoziția ca pe o „Cosmogramă”, înțelegând expoziția de artă contemporană ca pe „o modalitate de a organiza semnificația”. Simon descrie Cosmograma ca pe o „ilustrare diagramatică”. Structurat serial prin intermediul unui model, a unei demonstrații și unei constelații și prin ceea ce el descrie drept „termeni ai capitalismului târziu precum metastabilitatea, mezoscopul, interfața și platforma”, esul înțelege expoziția din perspectiva unor „hărți conceptuale”.²⁴ Cu alte cuvinte, Simon evaluează posibilitatea expoziției de a folosi dispozitive nereprezentăționale pentru a crea sens și cunoaștere. Intervențiile lui Mende și Simon sunt utile în înțelegerea modului în care forma, spațialitatea și structurile conceptuale ale expoziției permit crearea de sens dincolo de ceea ce este reprezentățional. În această configurație, cercetarea și epistemologicul sunt re-situate în domeniul practicilor expoziționale.²⁵

În sistemul artistic, cuvântul cercetare a fost atașat unui număr de expoziții, programe instituționale și practici cu diferite grade de precizie, în timp ce așa-numita „expoziție bazată pe cercetare” a apărut ca un fel de gen artistic. În cadrul acestei alinieri, rămâne însă o anumită neclaritate, nesiguranță, din cauza modului în care cunoașterea/cercetarea este înțeleasă și cum este transmisă sau instanțiată prin intermediul expozițiilor. Această neclaritate este adesea generativă, permițând practicilor cercetării să se îndepărteze de definițiile restrictive impuse de structurile academice engleze, franceze sau germanice care exclud accesul la alte forme de cunoștințe indigene sau nenormative și care se opun implicațiilor colonizatoare ale cercetării. Ceea ce mă interesează, însă, este să găsesc practicile care operează în discrepanța dintre promisiunea epistemologică a curatorialului și problematica reprezentării impuse de expoziție și de contextul ei instituțional. Ceea ce rămâne subdezvoltat este un limbaj care să descrie strategiile, metodologiile și operațiunile în cadrul practicilor expoziționale bazate pe cercetare care urmăresc să închidă sau să reducă această discrepanță.²⁶ Cum poate permite încadrarea unei expoziții bazate pe cercetare care implică diferite viziuni politice – modurile sale de a istoriografia, utilizarea diferitelor dispozitive orale, performative sau sonore – devoalarea semnificației în cadrul expoziției care nu se limitează la reprezentarea ideologiei? Și cum ar putea acest lucru să ducă la o înțelegere mai nuanțată a posibilităților (și a limitărilor) expoziției de a implica politicul, având în vedere că nu există o bază teoretică sau ideologică comună de la care să plece?

Făcând turnura către practică

Orice încercare de a aborda expoziția *in toto*, ca un câmp singular care poate fi definit, va ceda în cele din urmă generalizării sau se va pierde în abstractizare. Revenind la exemple specifice, totuși, poate ajuta la dezvăluirea modalităților în care unele practici ale expozițiilor bazate pe cercetare ar angaja politicul dincolo de revendicările epistemologice sau ar încerca să reprezinte un set de poziții istorice sau ideologice identificabile. Abordarea „eseistică” a lui Franke asupra realizării de expoziții, de exemplu, exemplificată în proiectul său multianual „Animism” (2012 - 2017) ilustrează posibilitățile expoziției de a explora și ulterior de a pune sub semnul întrebării ontologia artei și a imaginilor. Acest proiect extins de cercetare și expoziție a explorat implicațiile animismului ca domeniu antropologic, istoric, estetic care marchează granița dintre lucrurile animate (conștiente) și cele neînsușite. Proiectul deduce că aceste granițe au avut implicații de durată pentru „practica de stabilire a limitelor discursului colonial”.²⁷ În timp ce expoziția s-a bazat pe o arhivă istorică vastă de imagini și texte – preluate din cartea antropologului britanic Edward Burnett Tylor *Primitive culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art and Custom* (1871), unde este introdus termenul de animism, din cartea lui Étienne-Jules Marey *La Machine Animale* (1873), din dansul iconic al scheletului lui Walt Disney (1929) și din fotografiile Candidei Höfer, unde muzeul însuși este tratat ca un specimen neînsușit de investigat – rezultatul, după cum scrie Franke, nu

a fost o „expoziție... *despre* animism, de parcă ar fi un *obiect*. În schimb, este vorba despre crearea granițelor — acele granițe care decid, în ultimă instanță, *starea* lucrurilor dintr-o ordine socială, decid includerile și excluderile reale”.²⁸ Centrală în abordarea expozițională a lui Franke a fost premisa că *factul animației și evenimentul comunicării* sunt unul și același. În contextul expoziției, aceasta implică o recalibrare – sau destrămare – a obiectului de studiu și a actului de studiu, prin care istoria animismului ca domeniu de studiu este în dialog cu propunerile artistice care reflectă asupra proceselor moderne, coloniale de categorizare și clasificare care clasifică muzeul. Prin spațiul expoziției în sine (văzută la HKW din Berlin), vizitatorii s-au mișcat de la primele ediții publicate ale lui Georg Ernst Stahl, David Hume și Sigmund Freud la practici precum investigațiile pe termen lung ale lui Höfer sau ale Agency asupra obiectelor care se opun clasificării. Aici nu se produc cunoștințe *despre* animism, mai degrabă el însuși este animat și ulterior pus sub semnul întrebării, prin intermediul expoziției care ia forma unei bucle de comunicare continue. În acest sens, expoziția este centrală (atât ca dispozitiv, cât și ca obiect de studiu aferent) atât în relansarea, cât și în instanțierea cercetării.

În *Monoculture: A Recent History*, curatoriată de Nav Haq la MuHKA, Anvers, a existat o încercare de a destrăma obiectul de studiu și mecanismele expoziției și ale prezentării instituționale.²⁹ Pe de o parte, expoziția s-a prezentat ca o adunare a diverselor forme de monocultură de-a lungul secolului al XX-lea, care acoperă o configurație complexă, incluzând fenomenul Négritude, eugenia, socialismul naționalist, capitalismul neoliberal și politicile identității, privind, de asemenea, agricultura și limba ca fiind forme diferite, deși înrudite, de monocultură.³⁰ Expoziția nu a fost însă despre monoculturi *per se*. Mai degrabă, a căutat să poziționeze arta și ceea ce Haq descrie drept „statutul său ambiguu” ca o posibilă contracarare a naturii reductive și limitative a tendințelor monoculturale. La baza acestei propuneri s-a aflat teza „toleranței față de ambiguitate” prezentată de psihanalista Else Frenkel-Brunswick. Brunswick a susținut că lipsa de toleranță față de ambiguitate i-a făcut pe oameni să accepte mai puțin diferența și să fie mai predispuși să simpatizeze cu monoculturile. Astfel, expoziția propusă a fost în esență ambiguă și, prin urmare, a fost un instrument vital care a asigurat deschiderea față de diferite poziții culturale și ideologice. În cadrul expoziției această ambiguitate a fost întruchipată de artiști precum Hannah Höch, Carol Rama sau Hüseyin Bahri Alptekin (ale căror lucrări au fost prezentate alături de cărți publicate în primă ediție de Brunswick, Simone de Beauvoir și Hannah Arendt). Acestea au fost prezentate în contrast cu pozițiile monoculturale, variind de la eugenie la capitalismul de piață liberă. Haq a utilizat dispozitive scenografice pentru a delimita aceste diferențe, pozițiile mai „ambigue” (deschise, acceptabile) apărând în mare parte pe pereții din lemn nevopsiți, spre deosebire de câmpul reprezentativ mai ideologic al pereților albi (sau al cubului alb) care găzduiesc monoculturi. Expoziția, un vast demers de cercetare de-a lungul istoriei artei și ideilor din secolul al XX-lea, a fost, de asemenea, o reflecție foarte conștientă asupra artei și imaginilor care ocupă spațiul nereprezentational. Această impulsională, autodescrisă drept „filosofică”, în direcția ambiguității a fost văzută ca oferind un mijloc pentru o societate mai tolerantă, egalitară și în care muzeele, ca instituții publice, au un rol central. În timp ce expoziția *Monoculture* (Monocultura) este demnă de remarcat pentru critica voalată a practicilor expoziționale care se aliniază în mod deschis pozițiilor identitare, ea dezvăluie o serie de complexități atunci când încearcă să problematizeze relația dintre artă și idei, reprezentare și ideologie. Dispozitivele scenografice, cum ar fi cele utilizate în expoziția *Monoculture* pentru a delimita arta „ambiguă” față de contrapartea sa reprezentational/ideologică – sau includerea cărților care aduc în discuție ideologii, filozofii sau istorii – sunt întotdeauna în pericol de a funcționa ca semne reprezentationale care au nevoie să fie „citite”.

În contrast, pare generativ să luăm în considerare diferite moduri în care sunetul și experiența auditivă ar putea servi ca un dispozitiv de ocolire a semnificației reprezentationale. În *Force Time Distance. On Labour and Its Sonic Ecologies* (Forță, timp, distanță. Asupra muncii și ecologiile sale sonice), ediția recentă a evenimentului Sonsbeek, s-a explorat în profunzime, prin prezentarea sa în mai multe locuri, „îmbinarea dintre muncă și sonic”.³¹ Ceea ce mi se pare interesant la *Force Time Distance* este modul în care expoziția a investigat simultan istoria întâlnirilor sonore și fonice, așa cum au apărut în practicile și mișcările legate de muncă din lume și modul în care acestea s-au activat în spațiul expoziției. În acest sens, însăși calitățile contra-reprezentationale ale sonicului au permis

expoziției să evoce istorii și contexte fără a recurge la reprezentare. În anii 1990, artiști precum Tony Cokes combinau textul și sunetul pentru a respinge formele de reprezentare a chestiunilor legate de negritatea politică și culturală. Force Times Distance a folosit sonicul ca dispozitiv curatorial pentru a bulversa domeniul reprezentățional al expoziției și capacitatea sa de a face istorie. Expoziția nu a fost pur și simplu un mijloc prin care s-au redat diferite momente în care muzica era folosită ca vehicul pentru a media solidaritatea, rezistența și comunitatea, ci mai degrabă a luat în considerare „zgomotul”, așa cum îl descrie Aude Christel Mgba, ca o „forță perturbatoare” împotriva ordinii normale a lucrurilor, precum și aducerea în atenție a sunetelor care sunt auzite și a celor care rămân în procesul de creare a istoriei.³²

Acestea sunt trei exemple de practici ale genului expoziției bazate pe cercetare care se îndepărtează de ceea ce Haq și curatorul Tirdad Zolghadr ar numi „aboutness” (a fi despre ceva) – subiectul specific pe care o expoziție pretinde să îl abordeze – către întrebări despre formă și strategie, întrebări care au fost în mare parte trecute cu vederea în revendicările cu privire la „invenția epistemologică”.³³ Curatorii, inclusiv eu, sunt foarte interesați să descrie „despre ce” este o expoziție. Ceea ce este mult mai greu de descris este modul în care forma specifică a expoziției oferă atât un spațiu fizic, cât și unul conceptual, atât pentru a ne tulbura, cât și pentru a ne spori înțelegerea oricărui subiect abordabil, sau felul în care procesul de transmitere sau instanțiere a cercetării sub forma unui expoziții se raportează la cadrul cercetării. O astfel de abordare nu implică neapărat revendicările ontologice și filozofice pe care le regăsim în *Animism* sau *Monoculture*, dar ar putea avea loc în legătură cu studii de caz foarte specifice. De exemplu, o caracteristică definitorie a unei expoziții în mai multe părți *Past Disquiet: Narratives and Ghosts from the International Art Exhibition Palestine 1978*, curatoriată de Rasha Salti și Kristine Khouri (2015-2019), a fost abordarea profund reflexivă a cercetărilor lor asupra unei singure expoziții de artă.³⁴ Mai curând decât să recreeze sau să reprezinte expoziția originală – instalată în Beirut și organizată de falanga culturală a Organizației pentru Eliberarea Palestinei ca o posibilă colecție incipientă pentru un viitor muzeu al Palestinei –, fie prin lucrări de artă, fie prin instalații de fotografie, expoziția a devenit locul pentru a lua în considerare atât solidaritatea rețelelor de artiști, politicieni și militanți implicați în expoziția din 1978, cât și pentru divulgarea inevitabilelor disparități în relațiile multiple ale unui singur eveniment. În centrul acestei abordări s-a situat demolarea strategiilor de cercetare și focalizarea pe direcționarea investigației. Catalogul expoziției, de exemplu, punctul de plecare pentru cercetarea întreprinsă de Salti și Khouri, a fost proiectat pe un ecran mare într-o galerie plină de configurații atent compilate de material de arhivă – paginile catalogului fiind întoarse pentru a semnaliza îndatorarea cercetătorului față de carte. Sau alegerea de a prioritiza și afișa interviul ca strategie de cercetare, ceea ce a permis ca distribuția de protagoniști implicați în expoziție să fie reasamblată într-o singură cameră, funcționând ca un ecou al alianțelor de prietenie și politice din cadrul proiectului inițial, indicând în același timp spre Salti și Khouri și rolul lor în trezirea „fantomelor” expoziției din 1978. Înțelegerea și numirea acestei relații complicate între un cadru de cercetare, procesele și condițiile cercetării și manifestarea acesteia sub forma expoziției – precum în *Past Disquiet* – oferă un model care își are rădăcinile într-o investigație specifică (în acest caz, expoziția din 1978 și alianțele artistice transnaționale ulterioare), în același timp evaluând și reflectând critic asupra formei în care are loc cercetarea. Expoziția oferă un model mai puțin emfatic, declarativ, ci mai degrabă provizoriu, prin care poate avea loc un proces de cercetare. Dar poate cel mai important, aduce problema cercetării – sau a invenției epistemologice – în spațiul expoziției.

Câteva speculații asupra strategiilor cu privire la practicile expozițiilor bazate pe cercetare

Cazurile expozițiilor *Monoculture: A Recent History* și *Past Disquiet* indică două strategii distincte în cadrul practicilor expoziționale bazate pe cercetare – prima interogând un construct social care apare în diverse spații geografice și societăți, cealaltă promovând o singură expoziție. Astfel de diferențe, ca și în cazul contrastului dintre *The Other Story* și *A Short Century*, indică variate modele istoriografice. Există o vastă literatură de specialitate despre formele de colectare și expunere în muzeele de artă, relatarea lui Tony Bennett despre structurile de putere care acționează în cadrul

„complexului expoziționar” marcând o intervenție semnificativă, precum și dezvoltarea procesului de creare a istoriei în sine, ceea ce teoreticianul Ariella Azoulay numește „o disciplină imperială”.³⁵ Totuși, nu prea există lucrări care să ia în considerare problema istoriografiei în relație cu practicile expozițiilor bazate pe cercetare și modul în care aceasta ar putea dezvolta mai mult un discurs despre legătura dintre aceste practici. Aici, deci, voi lua în considerare metodologii și abordări din diferite discipline – nu ca abordare prescriptivă, ci mai degrabă ca o comparație speculativă între discipline.

Practicile „microistoriei”, introduse în Italia în anii 1970, care propun concentrarea asupra unui studiu de caz foarte specific ca mijloc de iluminare a unui subiect mai larg (în cazul lucrării fundamentale de microistorie a lui Carlo Ginzburg, acesta se concentrează pe viața unui morar, Menocchio, din Italia secolului al XVI-lea pentru a explora credințele țăranimii în perioada contrareforme), apar ca o abordare posibilă.³⁶ Abordarea microistoriei, în care anumite figuri, practicieni sau momente – spre deosebire de traiectorii istorice distincte sau de explorare a unei singure teme – oferă o metodă mai puțin totalizatoare de a efectua investigația pentru o expoziție bazată pe cercetare. O astfel de abordare este specifică multor practici de cercetare artistică. Filmul recent, cu adevărat captivant, al Hirei Nabi *All That Perishes at the Edge of Land* (2020), rulat în cadrul expoziției *Force Times Distance*, se concentrează asupra vieții de zi cu zi și a poveștilor muncitorilor din șantierul de casare a navelor Gadani din Balochistan, Pakistan. Casarea acestor nave uriașe care și-au pierdut utilitatea devine prilejul de a rumina asupra devastării vitalității oceanelor, condițiilor de muncă periculoase pentru cei de la Gadani, a discrepanței de putere și de bogăție care marchează diferiți protagoniști în comerțul global. Filmul lui Nabi, după cum remarcă curatorii expoziției *Force Times Distance*, folosește șantierul Gadani ca pe o cercetare contextuală, asemănătoare unei abordări microistorice. În domeniul practicilor expozițiilor bazate pe cercetare, folosirea microistoriei – sau investigarea contextuală specifică –, fie prin reuniunea mai multor situri, creând constelații din lucrări de artă și materiale de arhivă, fie prin hiperfocalizarea asupra unui singur exemplu, pare să ofere o abordare care opune rezistență afirmațiilor totalizante, narațiunilor grandioase sau problematicilor „pozitivismului”.

Analiza conjuncturală, specifică studiilor culturale, ar putea oferi un alt mod de a gândi sau de a aborda expozițiile bazate pe cercetare care iau ca punct de referință o perioadă istorică sau un context singular. Abordarea, derivată din marxism și preluată de practicieni precum Lawrence Grossberg, Jennifer Daryl Slack și Stuart Hall, pentru a numi doar câțiva, își propune să evalueze modul în care diferitele forțe care se intersectează – politice, culturale, economice –, intervin asupra unui eveniment istoric.³⁷ Ceea ce definește analiza culturală și, ca rezultat, studiile culturale în general, este o investigație a contextului și a modului în care aceasta produce ulterior sens. Cu alte cuvinte, obiectul de studiu nu este predefinit, ci mai degrabă în lucrare se întrevide o decuplare și o articulare ulterioară a diferitelor straturi. După cum descrie Jennifer Daryl Slack:

Văzut din această perspectivă, iată ce face un studiu cultural: cartografierea contextului – nu în sensul de a situa un fenomen într-un context, ci în cartografierea unui context, cartografierea însăși a identității care aduce contextul în centrul atenției [...] Cu alte cuvinte, contextul nu este ceva extern, în cadrul căruia apar practici sau care influențează dezvoltarea practicilor. Mai degrabă, identitățile, practicile și efectele în general constituie contextul însuși în care există practici, identități sau efecte.³⁸

În expoziția *How Did We Get Here* (Cum am ajuns aici) (2016), curatoriata de Merve Elveren la SALT Istanbul, atenția se focalizează pe o serie de situri specifice – de la Radical Democrats din Turcia, revista contraculturală Sokak sau clădirea elongată a celui de-al treilea pod peste Bosfor –, pentru a evalua diferitele aspecte culturale și forțele politice ale Turciei anilor 1980 pe măsură ce se făcea tranziția spre un sistem de piață liberă.³⁹ Rezultatul a fost o expoziție care a oferit un releu între situri și practici care, atunci când au fost aduse împreună, au produs exact ceea ce Slack numește „cartografierea contextului”. Acest context nu a fost fundalul unui obiect de studiu pus în prim plan, ci a fost studiul în sine. Expoziția nu a fost structurată cronologic sau pe tematici clare, ci mai degrabă ca o serie de microistorii interconectate și interconectate. Există, desigur, diferențe substanțiale între

modul în care analiza conjuncturală și studiile culturale articulează diferite forțe sociale, politice și o constelație de practici și expunate în cadrul unei expoziții. Totuși, abordarea studiilor culturale oferă un model pentru contemplarea și denumirea practicilor expoziționale care folosesc diferite surse și referințe pentru a se implica într-un anumit context.

Practica a ceea ce Saidiya Hartman numește „fabulații critice” și noțiunea de „istorie potențială” a Ariellei Azoulay, în care sunt spuse istorii care stau la intersecțiile a ceea ce este găsit și exclus din arhivă, oferă un alt model de a concepe modul prin care realizarea de expoziții bazate pe cercetare ar putea aborda imaginarele istorice și politice prin prisma poveștilor singulare. Abordarea lui Hartman este dezvoltată pentru prima dată în articolul *Venus in two acts* (2008), unde aceasta negociază istoria crimelor a două femei pe o navă de sclavi care traversează infamul Pasaj de mijloc. Fabulațiile critice sunt abordate ca un mijloc „de a spune o poveste imposibilă și de a amplifica imposibilitatea povestirii ei”, de a reconstrui „ceea ce ar fi putut fi”. Acest impuls are afinități puternice cu noțiunea lui Azoulay de „istorie potențială”: ambele insistă asupra modalităților în care evenimentele trecute nu ar trebui să fie considerate parte dintr-o istorie închisă, ci constitutive ale unui prezent în curs.⁴⁰ În expoziția sa recentă, *Hidden Labour Across*, curatoarea Doreen Mende evocă noțiunea lui Azoulay despre istoria potențială pentru a crea alianțe imagine în contextul a ceea ce ea descrie drept „ștergeri violente ale istoriei”.⁴¹ În conformitate cu abordarea fabulațiilor critice, cât și a istoriei potențiale, punctul de plecare sunt viețile și condițiile anumitor oameni, muncitori în cazul acesta, care creează legături „potențiale” în RDG în anii 1970 cu muncitorii din Coreea de Sud și India contemporană. Acest procedeu, care în același timp pune în prim plan experiențele trăite, în timp ce „fabulează” conexiuni posibile, imaginate de-a lungul timpului – o „întoarcere a ceasului” cronopolitică, cum o numește Azoulay – oferă un model speculativ pentru mobilizarea practicii cercetării (atât curatoriale, cât și artistice) care dă formă propunerii lui Mende: cercetarea nereprezentățională în domeniul realizării expozițiilor bazate pe cercetare.

Intenția mea nu este să creez echivalențe între noțiunile de „istorie potențială” sau practica fabulațiilor critice, care reies din contextul SUA și o investigație a istoriei vieții femeilor de culoare din America segregată la începutul secolului al XX-lea, și relatarea istoriei în procesul de realizare a expozițiilor. De asemenea, nu vreau să fac o conexiune între metodologia microistoriei, așa cum a fost ea dezvoltată de Ginzburg și alții, și fabulațiile critice ale lui Hartman. Mai degrabă, vreau să atrag atenția către posibile referințe, modele, situri de intersecție cu diferite forme de istoriografie, care ar putea aduce plusvaloare dezbaterilor actuale privind practicile expoziționale bazate pe cercetare – și, în acest caz, utilizarea arhivei în practicile expoziționale. Hartman, Azoulay, Achille Mbembe și alții au subliniat limitele, excluderile și violența arhivei și au existat discuții și critici exhaustive cu privire la utilizarea arhivei în expozițiile de artă contemporană.⁴² Și în timp ce persoane precum Soh Bejeng Ndikung au luat în considerare modul în care arhiva poate fi întruchipată, realizată sau transferată dincolo de materialitatea ei, luarea în considerare a unor strategii precum fabulațiile critice sau noțiunea lui Azoulay de istorie potențială ar putea îmbogăți metodologiile cu privire la interacțiunea cu istoria prin prisma expozițiilor.⁴³

Modul în care practica și discursul curatorial – în contexte academice, instituționale și artistice – se sprijină și este supus unei constelații greoaie de forțe face ca orice încercare de a aduna declarații și dezbateri disparate să fie selectivă și parțială. Scopul acestui eseu a fost o încercare de a proba potențiale tendințe, traiectorii și strategii în domeniu care ar indica relații schimbătoare ce ar fi implicate în realizarea expozițiilor, în practicile cercetării și în raport cu curatorialul. În tandem cu unele exemple și propuneri pe care le-am sugerat, ceea ce e necesar ar fi luarea în considerare mai în detaliu a strategiilor arhitecturale, scenografice, formale și materiale a practicilor expoziționale bazate pe cercetare. Subliniind anumite contururi ale acestor relații, precum și speculând asupra unor posibile abordări, scopul a fost, așa cum am spus de la început, nu acela de a ajunge la o teză complet formată. În schimb, sper să fi putut genera condițiile pentru o reflecție ulterioară în jurul modurilor în care se formulează metodele istoriografice care sunt specifice strategiilor de realizare a expozițiilor bazate pe cercetare, și care ar putea, așa cum ar spune Stuart Hall, să impulsioneze conversația 'un pic mai departe'.⁴⁴

Note:

[1] *The Other Story* a avut loc la Galeria Hayward în perioada 29 noiembrie 1989 - 4 februarie 1990. Expoziția a fost curatoriată de Rasheed Araeen și a inclus lucrările a 24 de artiști: Rasheed Araeen, Saleem Arif, Sonia Boyce, Frank Bowling, Eddie Chambers, Avinash Chandra, Avtarjeet Dhanjal, Uzo Egonu, Iqbal Geoffrey, Mona Hatoum, Lubaina Himid, Gavin Jantjes, Balraj Khanna, Li Yuan-chia, Donald Locke, David Medalla, Ronald Moody, Ahmed Parvez, Ivan Peries, Keith Piper, Anwar Jalal Shemza, Kumiko Shimizu, Francis Newton Souza și Aubrey Williams. A călătorit la Wolverhampton Art Gallery în perioada 10 martie - 22 aprilie 1990 și Cornerhouse Manchester în perioada 5 mai - 10 iunie 1990. A fost structurată în jurul a patru secțiuni ordonate cronologic: „In the Citadel of Modernism”; „Taking the Bull by the Horns”; „Confronting the System”; și „Recovering Cultural Metaphors”. Pentru documentare și o analiză detaliată a expoziției, se poate consulta: <https://www.afterall.org/exhibition/the-other-story/>

[2] *The Short Century: Independent and Liberation Movements in Africa, 1945-1994* a fost curatoriată de Okwui Enwezor. A fost prezentată la Muzeul Villa Stuck, München, în perioada 4 februarie - 22 aprilie 2001, The House of World Cultures, Muzeul Martin Gropius-Bau, Berlin, 18 mai - 22 iulie 2001, Muzeul de Artă Contemporană din Chicago, 8 septembrie - 30 decembrie 2001, P.S.1 Contemporary Art Center și Muzeul de Artă Modernă, New York, 10 februarie - 5 mai 2002. Expoziția a fost structurată pe secțiuni care includ: artă modernă și contemporană, film, fotografie, grafică, arhitectură/spațiu, muzică/sunet înregistrat, literatură și teatru, toate legate de un cadru istoric. Artiștii incluși în expoziție au fost: Georges Adéagbo, Jane Alexander, Ghada Amer, Oladélé Bamgboye, Georgina Beier, Zarina Bhimji, Skunder Boghossian, Willem Boshoff, Frédéric Bruly Bouabré, Ahmed Cherkaoui, Gebre Kristos Desta, Uzo Egonu, Ibrahim El-Salahi, Erhabor Ogierva Emokpae, Touhami Ennadre, Ben Enwonwu, Dumile Feni, Samuel Fosso, Kendall Geers, Kay Hassan, Kamala Ishaq, Gavin Jantjes, Isaac Julien, Kaswende, Seydou Keita, William Kentridge, Bodys Isek Kingelez, Vincent Kofi, Rachid Koraichi, Sydney Kumalo, Moshekwa Langa, Christian Lattier, Ernest Mancoba, Santu Mofokeng, Zwelethu Mthethwa, John Muafangejo, Malangatana Ngwenya, Thomas Mukarobgwa, Iba Ndiaye, Amir Nour, Uche Okeke, Antonio Olé, Ben Osawe, Ouattara, Gerard Sekoto, Yinka Malick Shoniba Sidibe, Gazbia Sirry, Lucas Sithole, Cecil Skotnes, Pascal Marthine Tayou, Tshibumba, Twins Seven-Seven, Susanne Wenger și Sue Williamson. Catalogul extins include reproduceri ale lucrărilor alături de material de arhivă contextual. Vezi Okwui Enwezor (ed.), *The Short Century. Independence and Liberation Movements in Africa 1945 - 1994*, Prestel: München, 2001.

[3] Discursul despre curatorial a apărut în anii 2000 odată cu înființarea unui număr de cursuri postuniversitare. Un discurs specific curatorialului a apărut, în primul rând, din universitățile și editurile europene. O mică selecție de texte și volume editate include O'Neill, P.: „The Curatorial Turn. From Practice to Discourse”. În: *Issues in curating contemporary art and performance*. pp. 13-28. Intellect, Bristol, 2007; Rogoff, I., von Bismarck, B. (eds.), *Cultures of the curatorial*, Sternberg Press, Berlin (2012); Martinon, J.-P (ed.): *The curatorial: a philosophy of curating*. Bloomsbury Academic, London, 2013; Cook,

S., Graham, B (eds.): *Rethinking curating: art after new media*. MIT, Cambridge, Mass (2010), O'Neill, P.: *Curating subjects*. Open Editions, London, 2007. În plus, a apărut un discurs în continuă expansiune despre curatorial, ca răspuns la extinderea sistemului artistic din anii 1990, prin curatori precum Viktor Misiano, care a produs primul volum în limba rusă despre curatorial. Vezi Viktor Misiano, *Five lectures on Curatorship*, Moscow: Garage Publishing Program în colaborare cu Ad Marginem Press, 2015. Alte contribuții semnificative la discursul despre curatorial și curatorial includ colectivul What How and For Whom (WHW) care au reîncadrat curatoriul și producția de expoziții, solicitând luarea în considerare a condițiilor economice și de muncă implicate în conceptualizarea și realizarea expozițiilor. O manifestare majoră a acestei abordări a curatoriului a fost cea de-a 11-a ediție a Bienalei de la Istanbul, *Ce ține omenirea în viață?*, Istanbul, 2009. Conducerea de către Zdenka Badovinac a Moderna Galerija din Ljubljana a fost crucială în poziționarea domeniului curatoriului și a rolului instituțiilor în peisajul geopolitic în schimbare al anilor 1990. Vezi Zdenka Badovinac, *Comradeship: Curating, Art and Politics in Post-Socialist Europe*, New York: Independent Curators International, 2019. Contribuții majore la discursul despre curatorial dintr-o perspectivă post-colonială au fost făcute de Documenta 11 curatoriată de Okwui Enwezor din 2002. Vezi Okwui Enwezor (ed.), *Documenta 11: Platforms 1-5*, Berlin: Hatje Kantz, 2002. Mai recent, curatorul Bonaventure Soh Bejeng Ndikung a explorat curatoriul și curatorialul din perspectiva sonicului și a corpului. Vezi colecția sa recentă de eseuri Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, *In a While or Two We Will Find the Tone. Essays and Proposals, Curatorial Concepts and Critiques*, Berlin: Archive Books, 2020.

[4] De exemplu, aici nu este suficient spațiu pentru a aborda expoziția ca „eveniment”, așa cum este abordată de discursul istoriilor expoziției, care este din ce în ce mai elaborat, sau ceea ce susținătorii acestui discurs numesc „facerea publică” a artei. Nici nu e suficient spațiu pentru a aborda în mod semnificativ contextul instituțional / colonial al muzeului și a formelor de expunere.

[5] Vezi de exemplu Irit Rogoff și Beatrice von Bismarck. „Curating/Curatorial.” în *Cultures of the Curatorial*, editat de Beatrice von Bismarck, Jörn Schaffaff și Thomas Weski, (Berlin: Sternberg Press, 2012); Sarah Pierce, „The Simple Operator” în *The Curatorial A Philosophy of Curating*, p. 99, Bonaventure Soh Bejeng Ndikung. 2017 „On est ensemble. Ça va waka. A Few reflections on navigating the Xenopolis” publicat în Nora Sternfeld (ed.), *Cumma Papers #22*, Helsinki University; Doreen Mende, „Exhibiting as a Displaying Practice, or, Curatorial Politics”, în Milica Tomić și Dubravka Sekulić (eds.) *GAM.14 Exhibiting Matters*, Jovis Berlin și TU GRAZ, 2018.

[6] Irit Rogoff, „The Expanding Field”, în Jean-Paul Martinon (ed.), *The Curatorial. A Philosophy of Curating*, London: Bloomsbury Publishing, 2013, p. 42.

[7] TSeng Tu Fin, „The Age of the Manifesto: The Discursive Struggle between the 'New' and the 'Real' in Exhibitions”, în Biljana Ciric (ed.), *From a History of Exhibitions towards a Future of Exhibition Making: China and SouthEast Asia*, Berlin: Sternberg Press, 2019, p. 58.

[8] *Ibid.*, p. 44.

[9] Patrick D. Flores, „The Exhibition Problematic and the Asian Dislocal”, în *History of Exhibitions towards a Future of Exhibition Making: China and SouthEast Asia*, p. 335.

[10] Sarah Pierce, „The Simple Operator”, *Ibid.* p. 100.

[11] Marina Vishmidt a introdus termenul „critică infrastructurală” în eseuul său „Beneath the Atelier, the Desert: Critique, Institutional and Infrastructural”, în Maria Hlavajova și Tom Holert (ed.), *Marion Osten: Once We Were Artists (A BAK Critical Reader in Artists' Practice)*, Amsterdam: Valiz.

[12] Tom Holert oferă un rezumat extins și referințe bibliografice pentru aceste dezbateri în cartea sa recentă *Knowledge beside Itself. Contemporary Art's Epistemic Politics*, Berlin: Sternberg Press, 2020, pp. 63-83.

[13] Yaiza Hernández Velázquez, „Imagining Curatorial Practice After 1972”, în Paul O'Neil, Simon Sheikh, Lucy Steeds, Mick Wilson (eds.), *Curating After the Global. Roadmaps for the Present*, Cambridge: MIT Press, CCS Bard and Luma Foundation, 2019, p. 261.

[14] Acest lucru nu înseamnă că proiectele curatoriale abordează sau nu proiectele politice, ceea ce este, fără îndoială, una dintre trăsăturile definitorii ale dezvoltării proiectelor curatoriale bazate pe cercetare începând cu anii 1990, sau nu sunt investite în proiecte politice (fie că este vorba de diversificarea instituțiilor, procesele de decolonizare, drepturile muncii etc), mai degrabă pentru a recunoaște pur și simplu că discursul despre curatorial nu este legat de o singură traiectorie politică ori că este încastrat într-un proiect sau program politic specific. Ceva care ar putea fi pus în contrast cu proiectul studiilor culturale așa cum a fost el dezvoltat de Hall și Hoggart. Desigur, există discrepanțe substanțiale între teoretizarea la nivel macro care se realizează în cadrul teoriilor articulării și în cadrul discursului despre curatorial ca un subgen particular al practicii într-un domeniu socio-cultural destul de specific. Cu toate acestea, scopul meu nu este acela de a identifica dificultatea localizării mai concrete a spațiului din câmpul curatorial în care apar revendicările politicii, dacă ar fi să nu fie citite prin filtrul istoriilor și a subiectelor abordate într-o expoziție, o carte, o conferință, etc.

[15] Consultați, de exemplu: Baker, Jr, Manthia Diawara și Ruth H. Lindeborg (eds.), *Black British Cultural Studies: A Reader*, eds. Houston A (Chicago: Chicago University Press, 1996)

[16] Pentru o reflecție excelentă asupra teoriilor de articulare, vezi Jennifer Slack, „Theories and Methods of Articulation in Cultural Studies”, în *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*, eds David Morley și Kuan-Hsing Chen (London: Routledge, 1996), pp. 112-27.

[17] Termenul de „rețea de practici” a apărut pentru prima dată în cadrul Forumului de doctorat – CCC – HEAD, Geneva al cărui membru am fost. Acesta a fost dezvoltat în textul „Situating our Experiences: A Proposal for Doctoral Research as a Network of Experiences” de Nick Aikens, Denise Bertschi, Michaela Büsse, Lucas Cantori, Paola Debellis Alvarez, Doreen Mende, Camilla Paolino, Hélène Soumaré, Melissa Tun Tun., Elena Yaichnikova în *Aurora Fernández Polanco și Pablo Martínez (eds.) Re-visiones*, nr. 8, 2018. Desigur,

există discrepanțe substanțiale între teoretizarea la nivel macro care are loc în cadrul unor niveluri de teorii de articulare și curatorialul, care este un subgen foarte particular de practică într-un domeniu socio-cultural foarte specific. Totuși, ce încerc să fac este să identific dificultatea de a localiza, în mod concret, unde se află afirmațiile asupra politicii în cadrul curatorialului, dacă nu subînțelege prin istoriile și subiectele care sunt abordate într-o expoziție, carte, conferință etc.

[18] Jelena Vesić a apelat, de exemplu, la modele de auto-organizare pentru a „actualiza” cercetarea în contextul țărilor din fosta Iugoslavie. Vezi „Post-Research Notes: (Re)search for the True Self-Managed Art” în Paul O'Neil și Mick Wilson (eds.), *Curating Research*, London: Open Editions, 2015; Bonaventure Soh Bejeng Ndikung a fondat Savvy Contemporary la Berlin în scopul exprimat de „a reflecta asupra colonialităților puterii [Anibal Quijano] și modul în care acestea afectează istoriile, geografiile, genul și rasa.” Vezi Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, „The Globalized Museum? Decanonization as Method: A Reflection in Three Acts”, *Mousse Magazine*, Aprilie - Mai 2017, <http://moussmagazine.it/the-globalized-museum-bonaventure-soh-bejeng-ndikung-documenta-14-2017/> (accesat pe 15 februarie 2021); Proiectul de expoziție și cercetare al lui Rasha Salti și Kristine Khouri, *Past Disquiet. Artists, International Solidarity and Museums in exile*, este discutat pe larg în anexă. Vezi Kristine Khouri și Rasha Salti (eds.), *Past Disquiet. Artists, International Solidarity and Museums in Exile*, Museum of Modern Art Warsaw, 2018.

[19] Vezi, de exemplu, Milica Tomić și Dubravka Sekulić (eds.) *GAM.14 Exhibiting Matters*, Jovis Berlin și TU GRAZ, 2018. În introducere, editoarele scriu: „Actul de a constitui o expoziție, ca eveniment temporal și spațial închis, devine un ecran care ofensează relațiile de producție, munca, situația economică și socială și, în ultimă instanță, condițiile expunerii ca atare. În această constelație, introducem ruptura dintre expunere și expoziție ca o modalitate de a confrunța însușirea și ștergerea care are loc atunci când opera de artă și relațiile care au produs-o intră în expoziție.” Vezi și numărul recent al revistei PARSE: *On the Question of Exhibition*, Nick Aikens, Kjell Caminah, Jyoti Mistry și Mick Wilson (eds.), <https://parsejournal.com/journal/>

[20] Vezi editorialul, „On the Question of Exhibition”, <https://parsejournal.com/article/editorial-4/>

[21] Vezi conversația dintre Anselm Franke și Juan Canela „An 'Undisciplined' Form of Knowledge: Anselm Franke”, *Mousse Magazine*, mai, 2017. Url: <https://www.moussmagazine.it/magazine/undisciplined-form-knowledge-anselm-franke/> (accesat la 12 octombrie 2021).

[22] Vezi Anselm Franke, „Notes on the Research-Based Exhibition: Dialectical Optics and the Problems of Positivism”, Milica Tomić și Dubravka Sekulić (eds.) *GAM.14 Exhibiting Matters*, Jovis Berlin și TU GRAZ, 2018. Explicația lui Franke a expoziției-eseu și rezistența acestuia la anunțurile pozitivistice care ilustrează cercetarea merită remarcate aici. Vezi, de exemplu, Anselm Franke, „Exhibitions as Research”, <https://research.louisiana.dk/videos/anselm-franke#>. YCp8NS2ZPUo (accesat la 15 februarie 2021)

[23] Doreen Mende, „Exhibiting as a Displaying Practice, or, Curatorial Politics”, în Milica Tomić și Dubravka Sekulić (eds.), *GAM.14 Exhibiting Matters*, Jovis / TU GRAZ, 2018.

- [24] Joshua Simon, „Exhibition as Cosmogram”, *PARSE: On the Question of Exhibition*, Url: <https://parsejournal.com/article/the-exhibition-as-cosmogram/>
- [25] Este de remarcat faptul că Franke, Simon și Mende au fost toți participanți la programul Curatorial / Knowledge menționat anterior.
- [26] Cercetarea ca expoziție este abordată direct de Simon Sheikh în eseuul său „Towards the Exhibition as Research”, în *Curating Research*, pp. 32-46. Paul O'Neil a explorat recent relația dintre cercetare și expoziție prin limbajul „evadării”. Vezi „Epilogue: Exhibitions as Curatorial Readymade Forms of Escape”, în *Curating After the Global: Roadmaps for the Present*, p. 499-509.
- [27] Vezi introducerea la „Animism: Episode 1. A Report on Migrating Souls in Museums and Moving Pictures”, <https://animism.e-flux.com/episode1/> (accesat la 21 septembrie 2021)
- [28] Vezi Anselm Franke, „Animism. Notes on an Exhibition”, *e-flux journal* 36, iulie, 2012, <https://www.e-flux.com/journal/36/61258/animism-notes-on-an-exhibition/>
- [29] *Monoculture: A Recent History*, curatoriă de Nav Haq, M HKA, Anvers, 20 septembrie - 25 aprilie 2021, <https://www.muhka.be/programme/detail/1439-monoculture-a-recent-history>
- [30] Pentru o discuție mai detaliată despre expoziție, consultați conversația dintre Nick Aikens și Nav Haq, „A walk-through the exhibition 'MONOCULTURE - A Recent History' at M HKA (Antwerp)”, *L'Internationale Online*, https://www.internationaleonline.org/programmes/our_many_europes/monoculture/180_a_walk_through_the_exhibition_monoculture_a_recent_history_at_m_hka_antwerp_with_nick_aikens_and_nav_haq_in_conversation (accesată la 21 septembrie 2021)
- [31] Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, „Force Time Distance. On Labour and Its Sonic Ecologies”, în Soh Bejeng Ndikung (ed.), *Force Time Distance. On Labour and Its Sonic Ecologies*, Berlin: Archive Books, 2021, p.25
- [32] Vezi Aude Christel Mgba, „A Different Philosophy of Noise”, în Bonaventure Soh Bejeng Ndikung (ed.), *Force Time Distance. On Labour and Its Sonic Ecologies*, Berlin: Archive Books, 2021, p. 175
- [33] Vezi Nav Haq și Tirda Zolghadr, „A General sort of aversity to the 'aboutness of things'”, în Pascal Gielen și Nav Haq (eds.), *The Aesthetics of Ambiguity. Understanding and Addressing Ambiguity*, Amsterdam: Valiz, 2020, p. 186.
- [34] Vezi Kristine Khouri și Rasha Salti (eds.), *Past Disquiet. Artists, International Solidarity and Museums in Exile*, Museum of Modern Art Warsaw, 2018.
- [35] Vezi Ariella Azoulay, *Potential History. Unlearning Imperialism*, 2019 și Tony Bennett, „The Exhibitionary Complex” în *Museums, Power Knowledge*, Londra, Routledge, capitolul 1.
- [36] Carlo Ginzburg, *The Cheese and the Worm*, Londra, Routledge & Kegan Paul, 1980 . Acesta este considerat pe scară largă ca primul exemplu de aplicare a metodologiei microistoriei. Vezi Sigurður Gylfi Magnússon și István M. Sziántó, *What is Microhistory? Theory and Practice*, Londra, Routledge, 2013.
- [37] Analiza conjuncturală este poate cel mai bine exemplificată în Stuart Hall, Chas Critcher, Tony Jefferson, John Clarke, Brian Roberts, *Policing The Crisis. Mugging, the state and law & order*, Birmingham 1978. A se vedea, de asemenea, John Clarke, „Doing the Dirty Work: The Challenges of Conjunctural Analysis”, în Julian Henriques și David Morly (eds.), *Stuart Hall: Conversations, Projects and Legacies*, Londra: Goldsmiths Press, 2018, disponibil la https://research.gold.ac.uk/id/eprint/19747/1/Stuart%20Hall_OA_version.pdf
- [38] Jennifer Slack, „The theory and method of articulation in cultural studies”, în David Morley și Kuan-Hsing Chen (eds.), *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*, Londra, Routledge, 1996. p. 125.
- [39] Url: <https://saltonline.org/en/1313/how-did-we-get-here> (accesat 21 septembrie)
- [40] Formularea lui Hartman a fabulațiilor critice a fost dezvoltată în cartea ei *Wayward Lives, Beautiful Experiments. Intimate Histories of Social Upheaval*, 2019, fiind pentru prima oară introdusă în eseuul „Venus in Two Acts”, *Small Axe*, vol. 12 no. 2, 2008, pp. 1-14. . Url: <https://cpb-us-w2.wpmucdn.com/campuspress.yale.edu/dist/1/2296/files/2017/09/Saidiya-Hartman-Venus-in-Two-Acts-1a1v7bq.pdf>
- [41] *Hidden Labour Across*, curatoriă de Doreen Mende, Kunstverein Leipzig, 22 august - 21 octombrie 2020. Vezi https://entangledinternationalism.org/wp-content/uploads/2021/02/FIN_Hidden_Labour-Across_interoote01_booklet.pdf (accesat 21 septembrie 2021)
- [42] Vezi, de exemplu, Achille Mbembe, „The Power of the Archive and its Limits”, în *Refiguring the Archive*, C. Hamilton et al., eds. (Cape Town: David Philip, 2002). Pentru o antologie despre practicile de arhivă în arta contemporană, vezi Charles Mereweather (ed.). *The Archive*, Londra: Whitechapel Gallery, 2006.
- [43] Unele dintre aceste strategii sunt prezentate de Soh Bejeng Ndikung în *In a While or Two We Will Find The Tone*.
- [44] Stuart Hall, „Cultural Studies and Its Theoretical Legacies”, în Lawrence Grossberg, Cary Nelson, & Paula Treichler (eds.) *Cultural Studies*, Routledge, 1992, p. 280.

Nick Aikens este curator în domeniul cercetării la Van Abbemuseum (din 2012) și doctorand la Valand Art Academy, Universitatea din Göteborg (din 2018). El a fost recent cercetător la Universitatea Côte D'Azur, Nisa, ca parte a programului de cercetare avansată (2020-21). Este membru al comitetului editorial al *L'Internationale Online* (din 2013). Printre numeroasele proiecte curatoriale și editoriale, a fost co-editor pentru *PARSE: On the Question of Exhibition* cu Kjell Caminha, Jyoti Mistry și Mick Wilson (Universitatea din Göteborg, 2021).

INFRASTRUCTURI ALE EXPOZIȚIONARULUI

Carolina Rito

A lua înțelegerea și utilizarea exaltată a cunoașterii drept un dat al lumii artei contemporane este una din premisele [profesorilor, teoreticienilor și practicienilor reuniți în jurul unor noțiuni precum „cercetarea bazată pe practică” și „curatorial”] comune, așa cum este și credința că instituțiile și „para-instituțiile” grupate sub o noțiune extinsă a artei contemporane sunt locurile potențiale în care s-ar putea reacționa în moduri noi și necesare la noile și inevitabilele crize ce se abat asupra Pământului și asupra locuitorilor lui umani și non-umani din cauza industrializării, a modernizării, a colonialismului, fascismului și neoliberalismului (ca să dăm doar câteva exemple din numeroasele motive care generează condiția actuală).¹

Dacă *expoziția* înseamnă o expunere de obiecte, *expoziționarul* ar fi rețeaua continuă de expuneri – materiale și imateriale, de obiecte fizice și de idei abstracte – în care au loc expozițiile.

Realizarea de expoziții și curatoriatul au fost strâns legate între ele încă de la apariția curatoriatului ca practică în lumea artei contemporane. Curatoriatul, definit în mod vag ca practica de a realiza expoziții într-un muzeu sau o galerie, a trecut printr-un proces de transformare și dezbateri intensă, cel puțin în ultimii 60 de ani. Din punct de vedere istoric, aceste dezbateri au articulat rolul curatoriatului ca expunere a obiectelor selectate prin propunerea unei noi narațiuni sau idei (sau chiar revizuirea unui anumit subiect din istoria artei). Mai recent, curatoriatul a devenit o arenă în care se implică preocupări și cunoștințe, materiale și afecte, în domeniul extins al operei de artă. Practica realizării expozițiilor s-a extins – mână în mână cu dezvoltarea curatoriatului și a curatorialului² – spre a interacționa cu tensiunile și continuitățile dintre idei și artefacte, cu relaționalitățile nonliniare dintre materiale și cu mobilizarea regimurilor estetice care ne înconjoară și ne informează. Estetica este înțeleasă aici nu numai ca ceea ce este expus sau dat-pentru-a-fi-văzut, ci și ca formele și mecanismele de bază ale vizibilității și ca implicațiile lor politice; prin urmare, putem începe să luăm în considerare în această articulație exteriorul perimetrului circumscris al muzeului.³

Astăzi, fără a genera multe controverse, am putea afirma că expoziția este mai mult decât o simplă expunere (curatoriată) de obiecte. Luând această afirmație ca punct de pornire, aș dori să discut despre capacitățile culturale și epistemice ale expoziției – sau ale ceea ce prefer să numesc „expoziționarul” (termen clarificat mai jos în text) – dincolo de realizarea expoziției. Trebuie să subliniem că domeniul expoziției cuprinde mult mai mult decât simpla realizare sau studiere a expozițiilor într-un cadru artistic. Până astăzi, diverse proiecte și practicieni au explorat potențialul generativ al curatoriatului explorând formate care diseminează expoziționarul prin multiple forme de implicare culturală. Aici mă gândesc, de exemplu, la programul curatorial bazat pe cercetare de la Haus der Kulturen der Welt (Casa Culturilor Lumii) din Berlin, care a fost exemplar și esențial pentru experimentarea, la

un nivel instituțional cuprinzător, a curatorialului ca practică de investigație care se desfășoară într-o temporalitate extinsă și care folosește formatele necesare pentru a furniza diferite puncte de intrare curatoriale pentru întrebări critice și urgente (prin forumuri critice pe termen lung, expoziții, publicații, grupuri de lucru, comisii etc.) .

Trebuie să explorăm mai detaliat nu doar sursa de noi cadre pentru realizarea de expoziții și formate curatoriale; cred că acest lucru a fost explorat pe larg odată cu reabilitarea depozitelor abandonate, cu proliferarea expozițiilor *pop-up* în spații comerciale închise și cu internetul, pentru a da doar câteva exemple. Ceea ce își propune să exploreze acest eseu este modul în care ar trebui să mobilizăm instrumentele expoziționarului (estetice, spațiale, teoretice, epistemice) – ca mod de intervenție și de producție de sens – și de a le aplica la juxtapunerea de materiale care ne înconjoară. Cu alte cuvinte, doresc să investighez potențialele epistemice și culturale ale aducerii instrumentelor expoziționarului într-un cadru non-expozițional pentru a oferi noi moduri de producție, implicare și interpretare a domeniilor culturale extinse.

Acest eseu își propune să localizeze „instanțe expoziționale” în afara domeniului strict al expunerii de artă, muzee și galerii, în paralel cu alte moduri de producție a cunoașterii (episteme academice și non-academice) și de intervenție în lumile umane și non-umane. Recunoscând mecanismele expoziționale în domeniul extins al expoziției de artă putem recunoaște calitățile expoziționale ale formelor și materialelor configurate intenționat și / sau neintenționat ca fiind în relație – la o scară ecosistemică – și care ulterior ne ghidează experiențele și ne modelează modul în care dăm sens lumii și creăm noi semnificații. Textul discută despre posibilitatea mobilizării „infrastructurii expoziționarului” – ca rețea și mecanisme de expunere ecosistemică a formelor și materialelor care constituie ecologiile noastre – pentru a decupa o arenă de practică și cercetare în Arte și Științe umaniste pentru a analiza și a interveni în domeniul esteticii și al politicii sale. Această încercare nu ignoră evoluțiile valoroase din istoria artei, critica de artă, studiile muzeale, curatoriat și practica artistică. Mai degrabă noțiunea extinsă a expoziționarului, pe care o susțin, completează aceste domenii, recunoscând în același timp perimetrul intervenției sale în dialog strâns cu analiza fenomenelor culturale oferite de studiile culturale și de culturile vizuale.

Pentru a dezvolta unele dintre principiile a ceea ce am putea numi un mod expoziționar extins ca loc de cercetare, prima parte a acestui text se concentrează pe importanța centrală a galeriilor și muzeelor în producerea de expoziții, stabilirea și menținerea valorilor estetice, a stereotipurilor rasiale și de gen, și în menținerea unor relații de putere inegale. Mai mult, se concentrează pe corelația radicală dintre estetică și forme ale vieții politice și sociale. Astfel, textul pornește de la studii critice despre nașterea muzeelor în secolul al XIX-lea și despre expozițiile coloniale pentru a identifica porozitatea dintre proiectul Iluminismului, întreprinderea colonială și instituțiile de expunere. Facem acest lucru deoarece, deși dorim o anchetă expoziționară pentru noi moduri de implicare culturală și politică, este de primă importanță să recunoaștem colonialitatea „curatoriatului-ca-realizare-de-expoziții”, înainte de a-i atribui un potențial politic și de a presupune cu naivitate că eficacitatea sa estetic-politică vine cu ea în mod implicit.

În a doua parte, eseuul analizează instituțiile de expunere de astăzi, neoliberalizarea lor crescândă și modul în care se implementează modele care refuză autonomia domeniului și simpla expansiune teritorială a sectorului către spații „non-tradiționale” pentru expoziții. Exemple de extindere teritorială a realizării de expoziții sunt oferite frecvent de evenimente grandioase, cum ar fi Capitale Europene ale Culturii, festivaluri comemorative și bienale. Textul susține că deschiderea domeniului expozițional ca o arenă epistemică de practică în care semnificațiile culturale sunt constituite și tulburate, deplasate și reinventate, poate oferi informații despre reimaginarea instituțiilor de expunere – muzee și galerii – ca hub-uri transdisciplinare de curatoriat / cercetare. Această reflecție își propune să exploateze dezbaterile asupra curatorialului și a cercetării bazate pe practică, inclusiv revendicarea capacităților de cercetare generative ale curatorialului și modul în care practicienii și instituțiile de expunere sunt pregătite și plasate pentru a răspunde crizei noastre actuale.

Estetica din afara domeniului artistic

În domeniul artei contemporane, expozițiile sunt văzute ca funcționând la nivelul esteticii (definite anterior în funcție de noțiunile de frumusețe, stil și gen; în zilele noastre actualizate cu capacități curatoriale și epistemice). Dacă aruncăm o privire asupra scrierilor filosofului Jacques Rancière, mai precis în *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible* (2014) [2004], (în română: *Împărțirea sensibilului: estetică și politică* [trad. de Ciprian Mihali, 2012]), găsim o idee care ar trebui luată în considerare în definirea esteticii – care este în mare parte absentă în critica de artă. Conform autorului, estetica nu se referă doar la domeniul practicilor artistice și nici doar la gândirea despre artă și teoria artei. Estetica este însă înțeleasă ca un domeniu al vieții sociale și politice în care formele a ceea ce poate fi spus, gândit și realizat fac parte din modul în care trăim și înțelegem lumea. Rancière susține că „estetica acționează ca un set de configurații ale experienței care creează noi moduri de percepție prin simțuri și induc noi forme de subiectivitate politică”.⁴ Rancière indică pe bună dreptate prezența domeniului esteticii în toate formele de experiență politică și umană, extinsă și la toate formele abstracte și fizice, de exemplu, de la pixeli și molecule, la ființe non-umane.

O definiție mai deschisă a esteticii declanșează imediat o serie de întrebări care sunt legate de materialitatea și abstracțiunea ideilor, formelor, expunerilor, experienței și, mai ales, care nu sunt reduse la arena limitată a formelor artistice. De altfel, o lectură decolonială a autonomiei obiectului de artă și a esteticii plasează această separare în poziția de construcție a proiectului de modernitate, articulat pe larg de către cercetătorii decoloniali.⁵ Potrivit sociologului Rolando Vázquez, această separare este posibilă numai în cadrul logicii „diferenței coloniale”.⁶ Printre cele mai izbitoare diviziuni se numără cele dintre cunoaștere și arte; cultură și cunoaștere; om și natură; și violența frontierelor rasiale și de gen. Această diviziune modernă este o separare artificială în epistema colonială în care lumea este segmentată în grupuri care sunt separate și disjuncte. Această disjuncție este responsabilă pentru stabilirea unei episteme și, s-ar putea adăuga, pentru separarea estetică între elementele constitutive ale lumii care, deși erau radical interdependente, au fost separate de proiectul modernității. Consecințele implementării pe scară largă a acestei separări artificiale au devenit și mai evidente odată cu implicațiile tangibile ale capitalismului rasial, ale antropocenului și ale impactului devastator al schimbărilor climatice.

În cea mai recentă publicație a lui, *Vistas of Modernity: Decolonial Aesthetics and The End of the Contemporary* (2020) (în română: *Vederi ale modernității. Esteza decolonială și sfârșitul contemporaneității* [trad. de Ovidiu Țichindeleanu, 2020]), Vázquez ne aduce în atenție ordinea estetică modernă / colonială și relația sa complicată cu aparatul de control asupra reprezentării și trăirii realităților istorice mondiale. Argumentul lui Vázquez se alătură dezbatărilor din jurul politicii privind modul în care estetica și reprezentarea sunt întrețesute cu regimurile politice istorice și situate. Vázquez susține că nu putem avea o lectură complexă a colonialității atunci când critica epistemocentrismului nu este interpelată și completată de câmpul mai larg al esteticii. Vázquez scrie:

Ne referim la estetică nu doar ca domeniu al practicilor artistice și nici doar ca gândire asupra artelor. Înțelegem estetica ca un domeniu al vieții sociale echivalent cu epistemologia. În vreme ce problema epistemologiei se referă la controlul modern / colonial al cunoașterii și reprezentării, problema esteticii aduce în prim plan controlul percepției și al reprezentării.⁷

O analiză a politicii esteticii în domeniul extins al realizării de expoziții este un complement extrem de important pentru reevaluarea regimurilor coloniale și neoliberale care guvernează formele de viață (și non-viață) de pe planetă. Ceea ce aș dori să demonstrez în acest text sunt continuitățile imanente dintre formele de artă și formele care constituie lumea – o simbioză întotdeauna recunoscută și evidențiată în temele operelor de artă (ca de exemplu în pictura și sculptura figurativă) sau în agendele politice ale expozițiilor.

În egală măsură, este important să ne îndreptăm atenția asupra politicii expozițiilor și a cadrului instituțional al acestora, mai precis, asupra problemelor care apar la intersecția dintre nașterea

instituțiilor de expunere și cea a instituțiilor moderne de control. Acest travaliu critic oferă un unghi foarte necesar pentru a investiga colonialitatea curatoriatului-ca-realizare-de-expoziții. Din punctul de vedere al expoziționarului și al noțiunii extinse a curatoriatului pe care le articulez în acest text, poziționarea curatoriatului-ca-realizare-de-expoziții din perspectiva unei construcții neutre ori ca o operație este o premisă extrem de îndoielnică, dacă nu chiar imposibil de susținut.

Nu se poate vorbi despre un act neutru de expunere și nici despre un spațiu de expoziție neutru. În primul rând, genealogia muzeelor și expozițiilor nu poate trece cu vederea primele muzee europene și expozițiile mondiale internaționale. Ambele formate sunt cunoscute pentru că joacă un rol important în consolidarea epistemei coloniale de superioritate rasială și diferențe ontologice, care a refuzat să recunoască complexitatea intelectuală și culturală a popoarelor non-europene. Cu acest proiect a venit și formarea de discipline, discursuri și paradigme coloniale care diferențiază popoarele, geografiile, cunoștințele și experiențele. Printre lucrările științifice riguroase din acest domeniu, cercetători precum Douglas Crimp,⁸ Tony Bennett,⁹ Brigitta Kuster,¹⁰ Wayne Modest¹¹ și Dan Hicks,¹² au oferit analize convingătoare ale modului în care aparatele expunerii au informat producția, recepția și interpretarea artei, cunoștințele disciplinare, narațiunile istorice și paradigmele epistemice. Mai mult, acești autori ne permit să teoretizăm modul în care retorica reinventată continuă să legitimizeze și în ziua de astăzi proprietatea asupra obiectelor (și amintirilor) furate.¹³

Majoritatea analizelor menționate mai sus se bazează în special pe analiza făcută de Foucault tehnologiilor instituționale moderne care controlează și disciplinează formele vieții sociale și politice.¹⁴ Investigația lui Tony Bennet prezintă o instituție modernă de control pe care Foucault a lăsat-o ne-teoretizată, adică muzeul. În *The Birth of the Museum* (Nașterea muzeului) (1995), Bennett oferă o genealogie concentrată a muzeului public modern pentru a urmări formarea și funcția timpurie a muzeului, precum și strategiile și politica acestuia. Bennett scrie:

Apariția muzeelor de artă a fost strâns legată de cea a unei game mai largi de instituții – muzee de istorie și științe naturale, diorame și panorame, expoziții naționale și, mai târziu, internaționale, centre comerciale cu arcade și magazine universale – care au servit ca situri legate între ele pentru dezvoltarea și circulația noilor discipline (istorie, biologie, istoria artei, antropologie) și a formațiunilor lor discursive (trecut, evoluție, estetică, om), precum și pentru dezvoltarea noilor tehnologii de vizionare.¹⁵

Conform lui Bennett, sarcina fundamentală a instituțiilor de expunere însemna mai mult decât afișarea unei mulțimi de obiecte și acces oferit unui public. În special, Bennett numește „complexul expoziționar” concatenarea de discipline, cunoștințe, discursuri și relații de putere imanente – fără îndoială invizibile pentru publicul general – în apariția acestor instituții. Continuitățile dezinvolve și nu atât de invizibile dintre modurile de expunere coloniale și formatele de astăzi sunt evidente la moștenitorul contemporan al expozițiilor mondiale coloniale, adică la EXPO. Un format popular în capitalele europene / orașele centrale încă din secolul al XIX-lea, expozițiile mondiale au folosit scena expoziției pentru a expune și promova progresul industrial al fiecărei țări, teritoriile și bunurile sale coloniale și, în mod îngrozitor, oamenii din teritoriile colonizate. Departe de a fi lăsat în urmă formațiunile sale istorice problematice anterioare, fără niciun sentiment de ironie și fără vreo intenție de a cere scuze, site-ul web al proiectului EXPO spune următoarele:

Prima Expoziție Mondială – Marea Expoziție – a avut loc la Londra în 1851. Datorită succesului său, conceptul s-a dezvoltat și a fost repetat pe tot globul, o dovadă a puterii de atracție a expozițiilor mondiale și capacitatea lor de a crea moșteniri cu faimă de neegalat.¹⁶

În epoca contemporană, *Bureau International des Expositions* a preluat proiectul colonial sub un nou nume, EXPO, cu un imaginar și o identitate reinventate. Fostele expoziții mondiale coloniale sunt prezentate acum ca mega-expoziții dedicate „îmbunătățirii cunoașterii omenirii, [luând] în considerare aspirațiile umane și sociale, și evidențierii progresului științific, tehnologic, economic și

social”.¹⁷ Această afirmație nu este atât de diferită de retorica etosului proiectului colonial inițial, din secolul al XIX-lea. Cu toate acestea, actualul eveniment pe scară largă pare să se fi adaptat noilor logici neoliberale, acceptând cereri de participare nu numai din partea statelor naționale, ci și din partea companiilor private care vor să fie reprezentate cu pavilioane proprii.

Formatul EXPO demonstrează continuitățile proiectului modern / colonial de realizare a expozițiilor ca o organizare politică a relațiilor de putere eurocentrice și susține o actualizare a acestui aparat de putere pentru utilizarea de astăzi. În același timp, noul model valorifică discursul istoric al aparatului expoziției pentru a actualiza un discurs neocolonial bazat pe stat național, identitate și progres. Aceste exemple demonstrează că realizarea de expoziții nu poate fi decuplată de mecanica instituțională care guvernează expunerea și discursurile care o constituie – istoric și material – incluzând nu numai ceea ce este vizibil, ci și ceea ce devine invizibil prin intermediul expoziției (cum ar fi structurile de putere, paradigmele culturale etc.). Mai mult, atunci când discutăm astăzi rolul politic al curatoriatului, trebuie să fim atenți la genealogiile și moștenirile estetic-politice ale acestuia. În același timp, trebuie să facem efortul de a insista asupra faptului că expoziționarul cuprinde mult mai mult decât studiul spațiilor expoziționale. Deschiderea acestui câmp recunoaște capacitățile epistemice și culturale de expunere în afara sa, pentru a se adânci în politica expunerilor, în semnificațiile acestora și în operațiile care fac ca ceva să fie vizibil.

În secțiunea următoare intenționez să mobilizez termenul de *expoziționar* dincolo de definiția lui Bennett, pentru a propune un loc de operare pentru înțelegerea fenomenelor culturale prin mecanismele expoziției, înțelese în mod comprehensiv. Pentru a oferi o posibilă locație pentru această analiză, mă voi apleca asupra rolului instituțiilor culturale și al practicienilor culturali, astăzi, în adoptarea practicilor expoziționale critice în afara muzeului și în tandem cu noi moduri de imaginație politică pentru practicile culturale. Intenționez să actualizez înțelesul expoziționarului, nu doar să analizez colonialitatea expoziției, ci să deschid câmpul său pentru a oferi o lentilă prin care să poată fi analizată estetica peisajului nostru politic și prin care curatorialul să poată oferi noi moduri de intervenție.

Spațiul expozițional gol și expoziționarul

După cum am discutat mai sus, prezentarea obiectelor într-o expoziție poate fi văzută ca simptomul unei rețele mai largi de relații prin care se constituie discipline, discursuri, forme de management și relații de putere. Tony Bennett a oferit noțiunea de „complex expoziționar” pentru a cartografia aceste rețele de activități – noțiunea devenind incredibil de utilă deoarece majoritatea acestor procese și formațiuni au loc în culisele galeriei bine iluminate și, astfel, departe de spectatori. Putem susține că acest „complex” al lui Bennett include, de asemenea, o critică a oculocentrismului expozițiilor, care cuprinde o întreagă gamă de dinamici, în ciuda faptului că acestea sunt invizibile – aici ne putem gândi la interacțiunile sonore, spațiale, textuale, ecologice. Complexul expoziționar oferă, de asemenea, o spațialitate mai largă pentru expoziționar, deoarece nu este doar centrat în jurul expunerii – a ceea ce este făcut vizibil – ci se deschide și către fenomene mai puțin vizibile. Animat astăzi, complexul expoziționar este capabil să depășească limitele spațiale și fizice ale galeriei și expunerea formală a obiectelor, precum și centralitatea sa. Cartarea acestor activități și luarea în considerare a multiplelor tipuri de formațiuni necesită un cadru diferit – nu mai avem bi-direcționalitatea stabilită între obiect / spectator, ci o scenă multidirecțională ca o succesiune de expuneri continue de interacțiuni culturale și curatoriale, materiale și juxtapuneri.

Acum, având în vedere această nouă înțelegere de-centrată, spațială și scenografică a expoziționarului, mă întreb ce s-ar întâmpla dacă ar fi să plasăm această noțiune în contextul mai larg al ceea ce ne înconjoară, în rețeaua ecosistemică a culturilor materiale și imateriale; dacă ar fi să mobilizăm situl și instrumentele expoziționarului pentru a oferi noi semnificații despre activitățile și formațiunile complexe din afara spațiului autonom al artelor; dacă ar fi să deschidem câmpul expozițional către o serie de instrumente curatoriale pentru a produce noi semnificații într-o scenă socio-politică și de

mediu; dacă ar fi să oferim o interpretare expozițională a juxtapunerilor de materiale ale unui anumit fenomen social, politic și cultural.

Oricât ar trebui să subliniem că expoziția oferă instrumentele epistemice pentru o analiză a ceea ce ne înconjoară, trebuie să subliniem, de asemenea, că instituțiile noastre de expunere și cercetare ne-ar putea ajuta în această sarcină. Înainte de a încerca să găsească răspunsurile în altă parte, eforturile și progresele făcute pentru domeniul curatorialului în ultimii 15 ani sunt remarcabile, cu programe care se îndepărtează de curatoriat-ca-realizare-de-expoziții și merg către capacitățile epistemice și de investigare ale curatoriatului văzut ca îngrijire. Acestea includ activitatea colegilor din programe precum programul de doctorat Curatorial / Knowledge de la Goldsmiths, Universitatea din Londra (unde mi-am făcut studiile doctorale) conduse de teoreticiană și curatoarea Irit Rogoff, căutările curatoriale de durată de la BAK, basis voor actuele kunst, din Utrecht și Haus der Kulturen der Welt, menționată mai sus, de la Berlin, pentru a da doar câteva exemple.¹⁸ Curatorialul a inițiat un proces care urmărește să ofere materialelor (fizice și abstracte) aceeași relevanță pentru a articula noi narațiuni și a legitima sursele de cercetare netradiționale. Pentru a „înțelege” multiplicitatea materialelor, curatorialul s-a inspirat din gesturile expoziționare, care includ juxtapunerea non-liniară a materialelor, punerea în scenă a unor povești discrete, convergența diferitelor puncte de intrare în subiect și refuzul metodelor și limitelor disciplinare prestabilite. În special, unii dintre acești practicieni și cercetători și-au inserat practicile în interstițiile granițelor disciplinare și mediatice, estompând limitele dintre teorie și practică și operând între mediul academic și sectorul cultural.

Cu toate acestea, în timp ce ne gândim la (și practicăm) modurile acestor interacțiuni, există o altă întrebare în legătură cu infrastructurile disponibile pentru a găzdui această activitate care necesită mai multă atenție. La prima vedere, luând în considerație expertiza și experiența în realizarea expozițiilor, estetica și artele, practicienii și instituțiile culturale sunt foarte bine echipați pentru a pune la punct o anchetă expoziționară asupra formațiunilor culturale – sau asupra expunerilor, ca stare continuă de a fi expus sau în relație radicală cu ceva anume. Totuși, acest drum sinuos este plin de obstacole. Aș dori să atrag atenția asupra constrângerilor impuse de extinderea modelului neoliberal în muzee, în mare măsură limitate de indicatori de performanță, impact, management metric și imperativele creșterii (nesustenabile), adică mai multe expoziții, mai mulți vizitatori, mai multe venituri, mai multă finanțare, mai mult impact.

După cum am susținut și în altă lucrare, modelul de afaceri neoliberal pentru instituții culturale și universități face dificilă păstrarea flexibilității necesare pentru adaptarea la peisajul în continuă schimbare al artelor și la modurile sale de angajament.¹⁹ În sectorul cultural, sistemul de finanțare este marcat de imperativul creșterii și sustenabilității, care se traduce prin generarea de venituri, cerința de a diversifica sursele de finanțare (private și externe) și o investiție publică din ce în ce mai slabă. Această neoliberalizare a însemnat și că spațiile de expoziție și sălile multifuncționale (altfel disponibile pentru programe, precum și pentru practicieni și comunitățile locale, ca spații de întâlnire și de lucru) au fost oferite pentru închiriere cu scopuri comerciale. În instituțiile culturale publice s-au deschis cafenele, și cele deja existente s-au transformat într-o direcție mai sofisticată și mai scumpă. Muzeele și-au extins magazinele, în timp ce muzeele care nu aveau magazine le-au înființat –ocupând de regulă un spațiu cu vad bun între intrarea și recepția instituției.

În lipsa alternativelor, instituțiile își canalizează o parte substanțială din resursele lor (timpul, personalul etc.) către formularea de cereri de finanțare – și de aici prezența de-acum familiară și generoasă a echipelor de dezvoltare în structurile muzeelor. În acest fel, instituțiile sunt ocupate cu lupta pentru resursele de finanțare, adesea în detrimentul programelor culturale. Problema fundamentală aici este că, datorită dependenței de finanțare externă, o parte semnificativă a deciziilor strategice legate de activitatea culturală și de viziunea instituțiilor este luată în afara expertizei calificate a sectoarelor; adică, pe scurt, conform cu criteriile schemelor de finanțare. Consecințele acestui model sunt dramatice, deoarece răpește flexibilitatea de a stabili noi direcții și priorități în conformitate cu cele mai recente evoluții în domeniu – inclusiv recunoașterea schimbărilor din tiparele culturale, de

exemplu, faptul că expozițiile nu mai sunt formatul cultural primordial în domeniul extins al practicilor artei. Acest model ține instituțiile departe de ele însele, externalizând nu numai mecanismele de finanțare, ci, inevitabil, și proiectarea prezentului și viitorului priorităților și direcțiilor lor.

În ciuda extinderii angajamentelor artistice și curatoriale (educaționale, performative, editoriale etc.), hegemonia modelului expozițional persistă. Probabil că, fiind incapabile să reflecte schimbările din domeniu, instituțiile păstrează expozițiile de artefacte ca activitate centrală a centrelor de artă contemporană, și tot ceea ce gravitează în jurul programului lor, adică rezidențe, colecții, programe publice etc. O privire rapidă asupra planurilor arhitectonice ale muzeelor arată clar că aria ocupată de spațiul expozițional în comparație cu încăperile disponibile pentru alte activități culturale este expresia priorității acordate realizării de expoziții. Nu mai este nevoie să spunem că, în aceeași ordine de idei, distribuirea finanțării între diferitele activități curatoriale ale muzeelor (adică expoziții, implicare publică, programe publice, studiu) este la fel de inegală.

Ca și cum situația nu ar fi suficient de sumbră, izbucnirea pandemiei de COVID-19 și restricțiile care au venit odată cu ea (inclusiv cea mai perturbatoare pentru sector: distanțarea fizică) au forțat instituțiile să se închidă temporar. Cu galeriile goale și fără public în spațiile lor – fără îndoială cele două elemente cheie care susțin expozițiile – instituțiile au avut ocazia să ia temperatura noilor modele de interacțiune culturală contemporane și să își reevalueze modul de operare în timpul pandemiei și dincolo de ea. Cu toate acestea, criza n-a făcut altceva decât să agraveze problemele sistemice de bază, cu un impact devastator asupra sectorului, aducând unele din ele în pragul închiderii. Un studiu recent a arătat că 60% din muzeele din Marea Britanie se tem că nu vor supraviețui după pandemie.²⁰

Confruntate cu pandemia și cu restricțiile ei, se pare că instituțiile s-au grăbit să mute conținutul în spațiul online pentru a perpetua aceleași formate, în ciuda schimbării radicale a condițiilor de producție și diseminare. Tehnologiile digitale și internetul păreau să ofere un răspuns ușor și ieftin la întrebări urgente. În mod deloc surprinzător, cele mai populare formate au mers de la redarea expozițiilor în VR la proliferarea de evenimente preînregistrate sau desfășurate în timp real online. Pe scurt, resursele au mers către replicarea modelelor vechi într-un mediu nou (sau nu atât de nou). Totuși, așa cum știm de la Philip K. Dick, din romanul SF post-apocaliptic *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968), deși aparent similari la suprafață, oamenii și androizii necesită condiții și resurse foarte diferite și nu pot fi considerați echivalenți. În mod similar, expozițiile fizice și cele digitale ar trebui gândite în funcție de diferitele lor aparate de expunere, producție și valorificare, în loc să fie privite ca echivalente directe.

Într-o altă publicație reflectam asupra importanței menținerii de sfere în cadrul instituțiilor noastre pentru gândire și practici critice, pentru a proteja timpul necesar rezolvării chestiunilor dificile și urgente și pentru a rezista imperativului creșterii și al rezultatelor „livrabile”.²¹ În acel text am discutat pe larg procesul de management critic și de îngrijire, prezentând o versiune condensată a unui proiect pe termen lung în care am fost implicată de-a lungul a trei ani, în timp ce conduceam departamentul de programe publice și cercetare de la centrul de artă contemporană Nottingham Contemporary din Nottingham, Marea Britanie. Susțineam că revendicarea „cercetării” din punctul de vedere al instituțiilor culturale are capacitatea stimulativă de a crea o temporalitate mai extinsă pentru angajamentul necesar în raport cu materialitățile complexe și ecosistemele lor, precum și de a furniza instrumentele expoziționare necesare pentru a întreprinde aceste investigații. La Nottingham Contemporary am creat o serie de gesturi programatice – pe care le numesc infrastructuri ale curatoriatului – pentru a activa lucrul. Această infrastructură cuprinde un jurnal digital de tip *open source* pentru practici transdisciplinare (*The Contemporary Journal*), direcții de cercetare pe termen lung care să ghideze activitățile curatoriale și o serie de proiecte de cercetare experimentale, colaborative, cu practicieni din mediul academic și non-academic.²²

În concluzie, opinia mea actuală este că domeniul extins al producției culturale în artă este bine pregătit pentru a mobiliza capacitățile epistemice și culturale ale expoziționarului și pentru a dezvolta

instrumente unice ca să ofere noi semnificații expoziționare ale esteticii și politicii a ceea ce ne înconjoară – și nu ne exclude niciodată. În timp ce asistăm la metrificarea agresivă a cercetării bazate pe practică din mediul academic și la o precarizare accentuată a sectorului galeriilor și muzeelor, trebuie să ne reunim eforturile și să mobilizăm resursele pe care le avem la dispoziție pentru a revendica validitatea modurilor expoziționare de cunoaștere și intervenție în lume. Intersecția dintre mediul academic și sectoarele culturale pare să aibă răspunsul, deoarece permite porozități, colaborări și refuzul de a interacționa cu protocoale sterile. Și, sperăm, dacă vrem să facem acest lucru, în următoarea pandemie (sau pe măsură ce ne confruntăm cu probleme urgente legate de creșterea sentimentelor rasiste și xenofobe și a schimbărilor climatice), practicienii din domeniul culturii și cercetătorii care se bazează pe practică nu vor fi din nou văzuți ca neesențiali și ca interlocutori non-valizi într-o criză ecologică și umanitară – așa cum este contextul celei mai recente pandemii COVID-19. Cred totuși că scenariile politice și ecologice necesită mai mult decât un răspuns științific. O schimbare de asemenea amploare cere de la noi înțelegerea faptului că această conjunctură pe care o trăim este o chestiune care ține de schimbarea paradigmei, de apariția unor episteme radicale și de realinieri ontologice.

În vreme ce soluțiile științifice pentru criza climatică continuă să fie ignorate, avem nevoie de o reformulare radicală a formelor de viață epistemice și estetice. Expoziționarul are un rol de jucat în conturarea formelor acelei noi imaginații. Pentru ca aceasta să devină realitate, trebuie să punem la dispoziție infrastructurile actuale pentru producția culturală și instituțiile acesteia și să le reimaginăm în mod extensiv dincolo de expunerea obiectelor și numărarea participanților pentru a respecta *target*-urile metrice și indicatorii de performanță. Revenind la Holert, în loc de concluzie, domeniul extins al artei contemporane și instituțiile sale sunt „locuri potențiale în care s-ar putea reacționa în moduri noi și necesare la noile și inevitabilele crize ce se abat asupra Pământului și asupra locuitorilor lui umani și non-umani”.²³

Note:

[1] Tom Holert, *Knowledge beside Itself: Contemporary Art's Epistemic Politics*, Sternberg Press, 2020. p. 13.

[2] Atât curatoriatul cât și curatorialul sunt legate de practica realizării de expoziții. Cu toate acestea, în ultimii 15 ani a existat o dezbatere amplă care situează curatorialul în domeniul extins al realizării de expoziții, cu un rol care depășește curatorierea expozițiilor și indică funcțiile interpretative și epistemice ale producției culturale. Printre autorii care au elaborat aceste subiecte sunt Maria Lind (2011), Irit Rogoff (2013), Jean-Paul Martinon (2013), Paul O'Neill și Mick Wilson (2015, 2017).

[3] Pentru alte informații despre Casa Culturilor Lumii din Berlin, vizitați: <https://www.hkw.de/en/>. Accesat cel mai recent 27 August 2021.

[4] Jacques Rancière și Gabriel Rockhill, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, Bloomsbury, (2014) [orig. 2004]. p. 19. Cartea este tradusă în limba română de Ciprian Mihali sub titlul *Împărțirea sensibilității: estetică și politică*, Editura Idea Design & Print, Cluj, 2012.

[5] Grupul Modernity/Coloniality (Modernitate/Colonialitate) s-a format la o conferință a academicienilor latino-americani de la Caracas, în 1998. Termenul a fost folosit prima dată de Anibal Quijano (2017) și dezvoltat mai târziu de către Walter Dignolo (2007) și alții. Pentru detalii, vezi: <https://globalsocialtheory.org/concepts/colonialitymodernity/>

[6] Rolando Vázquez, *Vistas of Modernity: Decolonial Aesthetics and the End of the Contemporary*, Mondrian Fund, 2020, p.117. Cartea este tradusă în limba română de Ovidiu Țichindeleanu sub titlul *Vederi ale modernității. Esteza decolonială și sfârșitul contemporaneității*, Editura Idea Design & Print, Cluj, 2020.

[7] *Ibid.* p. 7.

[8] Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, MIT Press, (2008) [orig. 1993]

[9] Tony Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, Routledge, 1995

[10] Brigitta Kuster, "Sous Les Yeux Vigilants / Under the Watchful Eyes. On the International Colonial Exhibition in Paris 1931", Transform EIPCP, Art and Police, 2007.

[11] Wayne Modest, Nicholas Thomas, Doris Pilić și Claudia Augustat (eds.), *Matters of Belonging: Ethnographic Museums in a Changing Europe*, Sidestone Press, 2019.

[12] Dan Hicks, *The Brutish Museums: The Benin Bronzes, Colonial Violence and Cultural Restitution*, Pluto Press, 2020.

[13] Pe acest subiect există două publicații recente care reflectă direct la continuitățile colonialității muzeelor și colecțiilor din muzeele occidentale: *The Brutish Museums: The Benin Bronzes, Colonial Violence and Cultural Restitution*, de Dan Hicks (2020), și *The Metabolic Museum*, de Clementine Deliss (2020).

[14] Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, Vintage Books, 1979. Cartea este tradusă în limba română de Bogdan Ghiu sub titlul *A supraveghea și a pedepsi. Nașterea închisorii*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005.

[15] Tony Bennett, *Op. cit.*, p. 59.

[16] Bureau International des Expositions url: <https://www.bie-paris.org/site/en/about-world-expos>

[17] *Ibid.*

[18] Pentru alte informații despre aceste proiecte, vizitați Curatorial/Knowledge PhD, Goldsmiths, University of London <http://ck.kein.org/>; BAK, basis voor actuele kunst la adresa <https://www.bakonline.org/>; și Haus der Kulturen der Welt, la adresa: <https://www.hkw.de/en/>

[19] Carolina Rito, "Trust Without Evidence: Post-Truth, Culture Policies, and Funding Dependency" in Carolina Rito and Bill Balaskas (eds.), *Fabricating Publics: Dissemination of Culture in the Post-Truth Era*, Data Browser & Open Humanities Press. (Forthcoming)

[20] Geraldine Kendall Adams, "New lockdown leaves museums 'fighting for survival'", *Museums Journal*, 22 January 2021. url: <https://www.museumsassociation.org/museums-journal/news/2021/01/new-lockdown-leaves-museums-fighting-for-survival/>

[21] Carolina Rito, "What Is the Curatorial Doing?" in Carolina Rito and Bill Balaskas (eds.) *Institution as Praxis: New Curatorial Directions for Collaborative Research*, Sternberg Press, 2020. pp. 44–61.

[22] *The Contemporary Journal* poate fi vizitat aici: <https://thecontemporaryjournal.org>. Pentru alte informații despre departamentul de programe publice și cercetare de la Nottingham Contemporary și despre etosul cercetării, vizitați: <https://nottinghamcontemporary.org/exchange/research/>; și Carolina Rito, (2020) "What Is the Curatorial Doing?", în: *Institution as Praxis*.

[23] Holert, *op. cit.* p. 13.

Carolina Rito este profesor în domeniul cercetării în practică creativă, la Research Centre for Arts, Memory and Communities (CAMC), de la Coventry University; și conduce direcția de cercetare în practici critice a acestui Centru. Ea este cercetătoare și curatoare în a cărei activitate explorează „curatorialul” ca practică investigativă, extinzând cercetarea bazată pe practică în domeniile curatoriatului, artelor vizuale, culturilor vizuale și studiilor culturale. Rito este membru al consiliului executiv al Forumului pentru Educație și Cultură din Midlands; cercetătoare în cadrul Institute of Contemporary History (IHC), Universidade NOVA de Lisboa; editor fondator al *The Contemporary Journal*; și președinte al Grupului de Lucru în cercetare colaborativă al MHECF. Rito este co-editoare a cărților *Institution as Praxis – New Curatorial Directions for Collaborative Research* (Sternberg, 2020), *Architectures of Education* (e-flux Architecture, 2020), și *FABRICATING PUBLICS: the dissemination of culture in the post-truth era* (Open Humanities Press, 2021). Rito este editor al dosarelor tematice „On Translations” (2018) și „Critical Pedagogies” (2019) (ale *The Contemporary Journal*). A publicat în reviste internaționale precum *King’s Review*, *Mousse Magazine* și *Wrong Wrong*. Din 2017 până în 2019, a fost directoarea programelor publice și de cercetare la Nottingham Contemporary, conducând strategia de cercetare a instituției cu Nottingham Trent University și University of Nottingham. Ea deține un doctorat în cadrul programului Curatorial/Knowledge de la Goldsmiths, University of London, unde a predat din 2014 până în 2016.

PROBLEMA NU ESTE SĂ FACI EXPOZIȚII *POLITICE*, CI SĂ FACI EXPOZIȚII ÎN MOD *POLITIC*!

Simon Sheikh

Ce vedem când intrăm într-un muzeu? Vedem încă o expresie a ordinii moderne/coloniale de reprezentare, nu-i așa? Cine vorbește într-un muzeu sau în canonul esteticii? Cine reprezintă și cine este reprezentat? Ce arhivă este mobilizată pentru a stabili domeniul inteligibilității și experienței?¹

– Rolando Vázquez

De ce Expoziții? Deoarece Expozițiile sunt locuri în care arta și artefactul sunt făcute publice, unde procesele și contextele sociale din care provin arta și alte tipuri de producții pot fi descrise sau reprezentate privitorilor. Expozițiile sunt spații sociale în care se produc activ sensuri, narațiuni, istorii și funcții ale materialelor culturale. Sunt intersecții în care arta sau artiștii, instituția și privitorul se întâlnesc.²

– Julie Ault

Vom începe, literalmente, cu expunerea a două puncte de vedere asupra modului de prezentare a expozițiilor, primul, și cel mai recent din perspectivă istorică, fiind acela al spectatorului, al receptorului, personificat de Rolando Vázquez și critica sa decolonială a formelor muzeale de expunere și reprezentare; al doilea punct de vedere, prezentat de Julie Ault în calitate de realizatoare de expoziții angajată critic, pune problema expoziției ca loc de intersecție al ambelor puncte de vedere, precum și a multor altor puncte de vedere. În cele ce urmează, voi aborda această mult contestată noțiune de reprezentare, deși susțin, de asemenea, că trebuie să analizăm, și ulterior să facem posibile și alte practici expoziționale, legat de felul cum expozițiile comunică nu numai prin *reprezentare*, ci și pur și simplu prin (în mod înșelător) *prezentare* și, inevitabil, prin ceea ce voi numi *deprezentare*.

„Ei nu ne pot reprezenta!”

Atunci când analizăm, când examinăm și chiar chestionăm rolul politic și potențialul realizării de expoziții, o pistă de investigație a fost multă vreme aceea a politicii de reprezentare implicată și utilizată în expoziția respectivă, în lucrări de artă singulară și chiar în cadrul instituțional. Aceste *politici de reprezentare*, deopotrivă celebrate și damnable, sunt modalități de a descrie și a critica *modul* în care o expoziție arată ceea ce arată, adică modul în care reprezintă anumite idei, istorii și identități, dar pot fi folosite și pentru a pune în scenă debateri cruciale în jurul formelor de expresie și a subiectivităților din cadrul expoziției, al muzeului și galeriei – adică cine ajunge să vorbească, întâi de toate, poveștile și perspectivele *cui* sunt demne de reprezentare și autorizare și, pentru a

complica și mai mult aceste politici identitare de reprezentare cu adevărat încălcate: cine ajunge nu doar să vorbească, dar să vorbească *în numele cui* – adică să devină reprezentanții altora, de altfel absenți și invizibili? Într-adevăr, această noțiune de a fi (*un*) *reprezentant* duce, așa cum vom vedea, la o inconfortabilă dublă dilemă a dreptului de a reprezenta pe cineva, dar care poartă în același timp și povara reprezentării în cazul anumitor agenți, ale căror voci pot fi reduse apoi la o simplă identitate și comunitate specifice și nimic mai mult. În cele din urmă, trebuie să luăm în considerare și actele de reducere la tăcere și de excludere – cine și ce este nedemn de a fi reprezentat întru totul.

Politicile expoziționale, în cadrul teoriilor reprezentării, sunt așadar destul de multi-fațetate și presărate cu probleme, dar și cu posibilități, la fel cum reprezentarea poate fi nedreaptă, dar ea promite, de asemenea, dreptate, sau cel puțin un potențial pentru dreptate, în trecut la fel ca și în prezent, pe tărâmul culturii și al spațiilor de artă, cum sunt galeriile și muzeele. Citatele folosite ca epigrafe pentru acest eseu sunt ambele preocupate de aceste probleme, și anume *de ce* expozițiile sunt intrinsec politice, și deopotrivă problematice și promițătoare, și niciodată doar una sau alta: de aceea aceste întrebări sunt esențiale atât pentru producția, cât și pentru recepția unei expoziții. Și se întâmplă așa în cel puțin trei moduri interconectate. În primul rând, din punctul de vedere al producției, cum reprezinți și pe cine împuternicești/creditezi devine esențial pentru producătorul de expoziții, pentru curator, atât în raport cu artiștii, cu artefactele din colecții sau din afara acestora, cu organele instituționale și de conducere, cât și în relație cu publicul real sau imaginat. În al doilea rând, aceste întrebări au fost, așa cum s-a sugerat deja, mult timp în centrul tradiției de receptare a istoriei și criticii de artă, unde politicile de reprezentare sunt chiar folosite ca modalități de clasificare a practicilor artistice, curatoriale și instituționale drept cele mai bune sau cele mai rele practici, sau o combinație a acestora! În cele din urmă, chestiunea de a face dreptate în cazul unei probleme, unei istorii sau unei comunități prin mijloace de expunere și reprezentare devine din ce în ce mai importantă pentru percepția publicului și reacția acestuia la expoziții, misiunea, rezultatul și limitele lor.

O controversă relativ recentă și extrem de mediatizată cu privire la artă, curatoriat și reprezentare, ar fi includerea picturii Danei Schutz intitulată „Sicriul deschis” (*Open Casket*) și protestele ulterioare împotriva acesteia în cadrul celei de a 78-a Bienale Whitney din New York în 2017 – fapt ce atestă foarte exact această problemă în jurul reprezentării și nemulțumirile generate de aceasta – făcând să merite o scurtă revizitare în acest articol și contextualizarea sa, ca moment istoric, în politica de reprezentare din SUA precum și efectul acesteia asupra lumii artistice. De (un nefericit) răsunet, opera lui Schutz își însușește imaginea lui Emmett Till, un băiețel afro-american de 14 ani, victima unei crime rasiste brutale din Mississippi din anul 1955, care a fost într-adevăr îngropat într-un sicriu deschis, așa cum indică și titlul picturii. Într-adevăr, mama lui Till, Mamie Till, a ales să lase sicriul deschis pentru ca lumea să vadă ce i-au făcut ucigașii albi fiului ei, iar fotografia corpului mutilat al lui Emmett Till nu a devenit importantă în mișcarea americană pentru drepturile civile de la *acea* vreme, dar este în prezent una dintre acele fotografii iconice din istoria Statelor Unite ale Americii, ce pune lumină pe relațiile sale rasiale extrem de tulburi. Probabil că această referință a condus la includerea lucrării printre multe altele din categoria lucrărilor care abordează violența rasială, dar folosirea imaginii lui Till a dus la o varietate de proteste împotriva lucrării și chiar la solicitarea eliminării și distrugerii acesteia, cum se poate menționa, de pildă, scrisoarea deschisă a lui Hannah Black către Muzeul Whitney, care pune sub semnul întrebării dreptul lui Schutz de a utiliza această imagine ca fiind a ei, întrucât, în opinia lui Black „Subiectul nu-i aparține lui Schutz.”³

Cu alte cuvinte, din această perspectivă, Schutz nu numai că *nu* este capabilă să reprezinte suferința negrilor în calitate de artist alb, dar faptul că a transformat această istorie a violenței într-un tablou, un obiect cu potențial de profit, perpetuează și întărește nedreptatea și violența rasială de-a lungul istoriei. Acum, deoarece această dezbatere s-a desfășurat pe fundalul mișcării *BlackLivesMatter* din Statele Unite (și în mai multe rânduri, Bienala Whitney în ansamblul ei a încercat să abordeze această situație actuală), majoritatea răspunsurilor la scrisoarea lui Black, în special cele critice, s-au axat pe politicile identitare implicate, și pe întrebarea cu privire la ce subiecți ar putea fi reprezentanți

adecvați ai unei comunități și ai unei cauze. Dar fiasco-ul indică și o altă problemă a reprezentării, care nu e doar aceea a identității reprezentantului, ci și a modului în care o operă reprezintă, în acest caz, însușirea unei imagini extrem de sensibile și a unei fotografii încărcate istoric, transformată în materie picturală în celebrul și faimosul stil (neo)expresionist al lui Schutz, făcând trimitere la artistul expresionist Willem de Kooning ale cărui imagini, în special cele din seria *Femei (Women)*, conțin propria lor violență transgresivă de natură misogină. Politica reprezentării este, așadar, în acest caz, dublă (chiar dacă este interconectată): *cine poate reprezenta în mod adecvat și ce forme de reprezentare sunt adecvate și într-adevăr îndreptățite?* Activitatea politică a expoziției trebuie să ia întotdeauna în considerare ambele întrebări și, prin urmare, modurile în care ea produce atât subiecți, cât și obiecte ale puterii și cunoașterii sau, dacă vreți, să depășească numeric sau să împuternicească, să reprezinte sau să denatureze. Indiferent de ceea ce credeți despre opera și drepturile lui Schutz de a reprezenta sau nu, de a avea libertatea artistică de exprimare și așa mai departe, precum și despre dreptul lui Black de a protesta și de a interveni, fie și numai prin puterea cuvântului, în opera altui artist, întreaga dezbatere atestă o adevărată criză de reprezentare în cadrul expoziției și artei contemporane, precum și o reală criză de legitimitate instituțională a muzeului în general, nu doar a Muzeului Whitney. Într-adevăr, privity într-un context politic mai larg, protestele împotriva Bienalei Whitney, alături de multe alte proteste în jurul și împotriva expozițiilor de artă și apeluri la boicotarea unor instituții specifice, sunt simultane și chiar fac parte dintr-o multitudine de activități anti-reprezentationale globale (și locale), mișcări care în prezent sunt angajate în „reinventarea democrației”, pentru a folosi descrierea lui Marina Sitrin și Dario Azzellini în analiza lor din 2014, intitulată corect, *They Cannot Represent Us!* (Ei/Ele nu ne pot reprezenta!), unde sunt caracterizate aceste mișcări politice disperate și auto-organizate ca fiind conectate tocmai prin criticile lor la adresa formelor existente de reprezentare:

Sloganurile nu sunt formulate ca respingeri ale unor reprezentanți politici specifici, ci ca expresii ale unei respingeri generale a logicii reprezentării. „Reprezentarea intereselor” nu funcționează. Este percepută ca nedemocratică; oamenii care se mobilizează nu se simt „reprezenți”, ei nu mai cred că „reprezentarea” de către cei de la putere este posibilă.⁴

Ce prezență?

Asemenea proteste, sau, în multe sensuri ale cuvântului, *demonstrații*, nu sunt doar un război al cuvintelor, ci mai degrabă, acest gen de activism presupune punerea corpului în discuție așa cum ne amintește Judith Butler: „această performativitate nu este doar vorbire, ci ține și de cerințele unor acțiuni corporale, de gest, mișcare, întrunire, persistență și expunere la posibile violențe.”⁵ Iar o astfel de politică performativă a fost realizată de artistul Parker Bright în intervenția sa în Bienala Whitney, plasându-se, ca spectator, în fața picturii lui Schutz, devenind atât subiect cât și obiect al puterii și cunoașterii. Un subiect, prin intervenția sa în expoziție, neinvitat, dar prezent și blocând parțial vederea spre pictura în sine, prin cuvintele „Black Death Spectacle” (*Spectacolul Morții Negre*) scrise pe spatele cămășii. Această inscripție referitoare la violență e o incomodă aducere aminte a ceea ce are loc în momentul vizionării. Nu este doar pretenția de a acționa, prin expunerea corpului – în vizor și în bătaia focului – devenind literalmente un obiect de privit în expoziție. În aceste moduri, se poate spune că Parker Bright a schimbat (contra)reprezentarea picturii și, prin extensie, actul curatorial și instituția cu prezența (sa) corporală: prezența unui corp negru într-un cub alb, care nu numai că tulbură sfințenia spațiului galeriei, dar se referă și la violențele care au loc în afara muzeului asupra corpurilor negre într-o societate rasializată.⁶ Politicile reprezentării sunt aici expuse și destrămate prin simpla prezență sau prezentare, acceptând în același timp povara inevitabilă a reprezentării.

Prezentarea, care cel puțin în cadrul modelului perceptual al istoriei artei, precedă probabil reprezentarea propriu-zisă, este folosită aici ca contrapunct al reprezentării, în timp ce ilustrează simultan modul în care prezența participă întotdeauna la jocul reprezentării și nu este capabilă să stea în afara reprezentărilor, fie că e vorba despre sine sau altcineva, indiferent dacă este intenționat sau impus. Inițial, orice expoziție prezintă pur și simplu o serie de artefacte și imagini, nimic mai

mult, nimic mai puțin. Prezintă o experiență fenomenologică a spațiilor și obiectelor și, prin urmare, operează la nivelul afectivității, mai degrabă decât la nivelul reprezentării propriu-zise (și este în multe feluri, dacă nu chiar direct, și o abordare adoptată de ideile recente ale ontologiei orientate înspre obiect și ale realismului speculativ, care în respingerea totală a reprezentării respinge, de asemenea, orice politică a reprezentării, fie în expoziții, fie privind democrația în sine). În același timp, expoziția, ca manifestare politică și culturală este tocmai o încercare de a crea un context, un cadru și o ordine în care să vedem și să înțelegem aceste obiecte și imagini ca reprezentări și ca fiind reprezentabile! Acesta este într-adevăr blestemul istoriei artei, precum și al curatoriatului contemporan sau, așa cum spune curatorul și istoricul imaginii Georges Didi-Huberman, paradoxul teoriei recepției ca atare:

Adesea, atunci când ne așezăm privirea pe o imagine de artă, avem o senzație directă de paradox. Ceea ce ajunge imediat și ne-mediat la noi este marcat de dificultate, ca o auto-evidență oarecum obscură. Întrucât, ceea ce inițial părea clar și distinct este, ne dăm seama curând, rezultatul unui lung ocol – o mediere, deoarece ne folosim de cuvinte. Perfect banal, până la urmă, acest paradox. Putem să-l acceptăm, să ne lăsăm purtați de el; putem chiar experimenta un fel de *jouissance* atunci când ne simțim alternativ înrobiți și eliberați de această împletitură de cunoaștere și necunoaștere, de universalitate și singularitate, de lucruri care solicită denumiri și lucruri care ne lasă cu gura căscată. ...Toate acestea pe una și aceeași suprafață a unui tablou sau a unei sculpturi, unde nimic nu a fost ascuns, unde totul înainte de prezența noastră a fost, pur și simplu, *prezentat*. Putem, dimpotrivă, să ne simțim nesatisfăcuți de un astfel de paradox. Vrem să nu lăsăm lucrurile să mintă, vrem să știm mai multe, vrem să ne *reprezentăm nouă înșine* într-un mod mai inteligibil ceea ce o imagine din fața noastră pare să ascundă, să încodeze, încă, în ea.⁷

Paradoxul lui Didi-Huberman între prezentare și reprezentare ne permite să înțelegem imaginarul politic al expoziției într-un mod diferit, care nu implică doar imposibilitatea și nedreptatea evocate de Vázquez, ci și posibilitățile propuse de Ault, care apar, cum ar veni, din *imposibilitatea* lecturilor stabile și a semnificațiilor fixe și pentru experiențe de plăcere, precum și de putere și neputință. Știm că ne putem bucura pur și simplu de obiecte fără să știm neapărat ce sunt sau înseamnă acestea, dar, în același timp, nu putem să *nu* le reprezentăm, să nu încercăm să le dăm un sens, așa că într-o expoziție vom oscila constant între prezentare și reprezentare și orice practică curatorială contemporană trebuie să negocieze acest raport.

Deci, de la prezentare trecem imediat spre terenul minat al reprezentării. În mediul academic teoriile reprezentării sunt în mod obișnuit prolifere, în special în științele umaniste, ca discipline interpretative. Voi menționa aici doar două noțiuni, prima provenind din studii culturale – ca definiție mai largă –, mai precis ceea ce a scris Stuart Hall despre reprezentare, respectiv, a doua care provine din teoria politică a lui Ernesto Laclau, deoarece asta îmi va permite să teoretizez un al treilea termen suplimentar, propus de mine, *deprezentarea*. După cum se știe, Hall a văzut teoria reprezentării ca parte a unei turnuri culturale mai ample în teoria critică, susținând că ar trebui să privim cultura mai mult ca un set de practici decât ca un set de obiecte – cultura referindu-se astfel la schimbul de sens între membrii unei comunități și, prin urmare, necesitând o hartă conceptuală comună (sau cosmologie, conform timpurilor pre-moderne), în care semnificațiile obiectelor puteau fi schimbate și, de asemenea, contestate. Mai mult decât atât, această hartă trebuie să fie accesibilă printr-un limbaj comun, care evident nu se referă doar la termeni lingvistici (toți vorbim engleză sau germană și așa mai departe), ci termeni referitori la instituții culturale și practici curatoriale, la faptul că ne simțim incluși mai degrabă decât excluși, că găsim reprezentative, ca să spunem așa, reprezentările care ni se prezintă. Sunt acestea capabile să reprezinte, mai mult sau mai puțin adecvat, domeniul delimitat –instituțional, precum istoria naturală, sau curatorial, precum expoziția tematică – precum și subiectele în cauză? Simțim oare că această instituție sau această expoziție anume poate să ne reprezinte? Hall descrie acest lucru ca un dublu sens al reprezentării, care atunci când este combinat stabilește o definiție de lucru a termenului:

Prin urmare, în centrul procesului de semnificare din cultură se află două „sisteme de reprezentare” corelate. Primul ne permite să dăm sens lumii prin construirea unui set de corespondențe sau a unui lanț de echivalențe între lucruri – oameni, obiecte, evenimente, idei abstracte etc. – și sistemul nostru de concepte, cu alte cuvinte hărțile noastre conceptuale. Al doilea depinde de construirea unui set de corespondențe între harta noastră conceptuală și un set de semne, aranjate sau organizate în diferite limbaje care constituie sau reprezintă acele concepte. Relația dintre „lucruri”, concepte și semne se află în miezul producției de sens în limbaj. Procesul care sudează aceste trei elemente împreună este ceea ce numim „reprezentare”.⁸

Cu alte cuvinte, obiectele și imaginile ni se prezintă doar nouă, așa cum sunt ele organizate în cadrul unei expoziții, reprezintă anumite idei și chiar identități. În practica curatorială, cineva se va ocupa întotdeauna de politica reprezentării, adică de subiectele implicate / subiecții implicați într-o expoziție și de modul în care acestea / aceștia sunt prezentate / prezentați publicului – subiecte / subiecți înțeleși / înțelegi aici atât ca subiect tematic, adică problematici și noțiuni, cât și ca indivizi și grupuri care devin *reprezentanți* ai anumitor identități, culturi și idei. Ca atare, curatoriatul trebuie să se ocupe întotdeauna de povara reprezentării și a distribuției acesteia. După cum explică Vázquez, muzeele sunt spații coloniale, unde cultura națională a fost definită în mod tradițional prin *alterizarea* altor culturi și popoare. Astăzi, totuși, paradigma s-a schimbat parțial printr-un program de decolonizare a muzeelor, colecțiilor și curriculei, cerând de fapt ca instrumentele maestrului, adică tehnicile curatorului, să fie folosite pentru a demonta casa maestrului, ceea ce doar adaugă la paradoxurile practicii.

Prin urmare, este esențial să (re)considerăm ideea lui Ernesto Laclau potrivit căreia reprezentarea este mai degrabă *aditivă* decât *retractivă* și că nu e niciodată completă sau autentică, ci întotdeauna *asimetrică*:

Reprezentarea, în primul rând: ce este implicat într-un proces de reprezentare? În esență, *fictio iuris*, faptul că cineva este prezent într-un loc din care el sau ea este absent material. Reprezentarea este procesul prin care altcineva – reprezentantul – „înlocuiește” și în același timp „întruchipează” pe cel reprezentat. Condițiile unei reprezentări perfecte, ar fi întrunite, se pare, atunci când reprezentarea este un proces direct de transmitere a voinței celui reprezentat, când: actul de reprezentare este total transparent în raport cu acea voință. Aceasta presupune că voința este pe deplin constituită și că rolul reprezentantului este epuizat în funcția sa de intermediere. Astfel, opacitatea inerentă oricărei substituții și forme de realizare trebuie redusă la minimum; corpul în care are loc încarnarea trebuie să fie aproape invizibil. Acesta este, totuși, punctul de la care încep dificultățile. Fiindcă nici din partea reprezentantului, nici din cea a reprezentatului nu se obțin condițiile unei reprezentări perfecte – și acesta este un rezultat nu a ceea ce este atins empiric, ci al logicii însăși inerente procesului de reprezentare. În ceea ce îl privește pe cel reprezentat, dacă el sau ea trebuie să fie reprezentat, acesta este rezultatul faptului că identitatea sa de bază este constituită într-un loc A și că deciziile care pot afecta această identitate vor fi luate într-un loc B. Dar în acest caz identitatea sa este o identitate incompletă, iar relația de reprezentare – departe de a se referi la identitate cu drepturi depline – este un supliment necesar pentru constituirea acelei identități.⁹

Dincolo de reprezentare: politica deprezentării

Prin urmare, reprezentarea nu poate fi completă, dar nici nu ar trebui să fie văzută neapărat ca diluare a unei identități sau a unui sens original – aceasta ar fi o denaturare a reprezentării, și nici nu este în mod inerent veridică, dar ar fi nevoie, în complexul expozițional, să producă adevăr în procesul de interacțiune dintre obiectul expus și subiectul care vizionează, dintre prezentare și reprezentare, dar și, aş adăuga aici, și deprezentare. După cum ne informează Laclau, locul reprezentării este

fundamental gol, dar nu poate fi experimentat în acest mod (decât în teorie), fiind întotdeauna umplut cu un conținut semnificativ, indiferent dacă acesta este convingător sau nu (și astfel cu potențial de a fi respins sau înlocuit). Orice act de reprezentare deopotrivă include și exclude, permite ca ceva să devină vizibil, în timp ce face altceva (sau pe altcineva) invizibil, ceea ce ne aduce la noțiunea de deprezentare. Evident, o expoziție sau o colecție nu poate arăta totul, dar întotdeauna va arăta un anumit ansamblu, o selecție specifică și, prin această vedere parțială, întotdeauna o anumită expresie precisă a ceea ce ar trebui privit și a ceea ce nu trebuie privit. Funcționează în egală măsură cu includerea și excluderea în stabilirea unei imagini, a unui discurs. Nicio expoziție nu oferă spațiu tuturor lucrurilor oricând, în orice moment, dar ca ansamblu de lucruri – în sensul cel mai extins al cuvântului – expoziția creează un loc din care poți vedea lucruri care altfel nu se văd, în timp ce altele sunt ascunse vederii. Într-un cuvânt, ea stabilește o viziune asupra lumii, dar aceasta nu numai prin reprezentare, ci și prin dublul său, prin deprezentare, adică prin tot ceea ce trebuie să rămână nevăzut, în afara cadrului, implicit sau în mod voit. Mai mult decât atât, deprezentarea nu are de-a face doar cu omisiunea, ci și cu ștergerea: nicio viziune asupra lumii nu iese din neant, dintr-o *tabula rasa*, ci mai degrabă viitorul este construit din fragmentele trecutului – atât din ceea ce este recunoscut și apreciat, cât și din ceea ce e suprimat și întunecat. Când stabilim o viziune asupra lumii în sens pozitiv, trebuie să fim întotdeauna atenți nu doar la ceea ce face posibil acest lucru, ci și la moștenirea și potențialitățile pe care le șterge, în sens negativ cu siguranță, dar și în sens pozitiv: unele lucruri vrem să le îngropăm, sau chiar să le ardem. Poate că unele tablouri chiar trebuie să dispară...

Mai mult decât atât, pe lângă ceea ce e vizibil și invizibil și oscilația dintre ele, deprezentarea se manifestă în ceea ce e ascuns și îngropat, care nu are de-a face doar cu proveniența obiectelor din colecții și cu moștenirile coloniale rămase a fi descoperite, nici *doar* cu ștergerea identităților specifice prin *whitewalling* (*n. tr.* termen ce se referă la excluderea din artă) și manifestarea petelor oarbe ale „ceea ce este alb”, ci și cu condițiile de producție și relațiile de muncă din cadrul expoziției. Majoritatea expozițiilor circulă în prezent exact ca și alte bunuri de consum în cadrul capitalului, ascunzându-și constant modul de producție, condițiile relațiilor de *muncă*, complicațiile coloniale și condițiile materiale (cum ar fi amprenta de carbon). Așa cum sunt adesea suprimate identitățile și istoriile, obiectul care are un loc principal în expoziție ascunde în mare nu numai violența epistemologică, ci și orice extracție ecologică și exploatare a muncii. Este remarcabil cum prezentarea unei expoziții ascunde în mare parte modul în care a fost realizată; în ciuda folosirii unor termeni precum realizarea unei expoziții, putem vedea rezultatul, dar nu conceperea și procesul de realizare și, prin urmare, nici munca implicată și modul în care această muncă este organizată și remunerată, ceea ce parțial face posibilă realizarea expozițiilor din punct de vedere economic și social, și, astfel, este parte integrantă a politicii lor. Mai mult, orice formă de a face publice aceste condiții și ierarhii, și într-adevăr orice reordonare a acestora, face parte de asemenea din imaginația politică integrată atât în proiect cât și în profesie. Imaginația politică a realizării de expoziții constă nu numai în prezentarea expunerii, ci și în ceea ce este prealabil expunerii, respectiv în realizarea modului de a expune.

Ar putea fi util să ne amintim celebrul slogan al regizorului Jean-Luc Godard, parafrizat în titlul acestui eseu, atunci când a fost întrebat cum ar face el filme politice: „Provocarea nu este să faci filme politice, ci să faci filme într-un mod politic”, ceea ce trimite nu numai la ceea ce este acolo, ci și la modul în care *s-a ajuns* acolo.¹⁰

Note:

[1] Rolando Vázquez, *Vistas of Modernity – decolonial aesthetics and the end of the contemporary*, Mondriaan Fund: Amsterdam, 2020, p. 161. Cartea este tradusă în limba română de Ovidiu Țichindeleanu sub titlul *Vederi ale modernității. Esteza decolonială și sfârșitul contemporaneității*, Editura Idea Design & Print, Cluj, 2020.

[2] Julie Ault, 'Exhibition As Political Space', în: Julie Ault și Martin Beck, *Critical Condition*, Kokerei Zollverein: Essen, 2003, pp. 361-2.

[3] Hannah Black, Scrisoare deschisă către curatorii Bienalei Whitney, poate fi găsită aici: <https://news.artnet.com/art-world/dana-schutz-painting-emmett-till-whitney-biennial-protest-897929>

[4] Marina Sitrin și Dario Azzellini, *They Can't Represent Us! – Reinventing Democracy from Greece to Occupy*, Verso: London, 2014, p. 41.

[5] Judith Butler, *Notes Toward A Performative Theory Of Assembly*, Harvard University Press: Cambridge, Mass., p. 75.

[6] Pentru a relatare mai detaliată nu doar asupra controverselor generate de tabloul „Open Casket”, dar și asupra relației dintre galerie și rasă, vezi lucrarea de master a lui Aruna D'Souza, *Whitewalling: Art, Race & Protest in 3 Acts*, Badlands Unlimited: New York, 2018.

[7] Georges Didi-Huberman, *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*, The Pennsylvania State University: University Park, PA., 2005, p. 1. Cartea este tradusă în limba română de Laura Marin sub titlul *În fața imaginii. Întrebare despre finalitatea unei istorii a artei*, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2020.

[8] Stuart Hall, „The Work of Representation”, în *Representation*, editată de Stuart Hall, Jessica Evans și Sean Nixon, SAGE, Londra, 1997, p. 5.

[9] Ernesto Laclau, *Emancipations*, Verso, Londra, 1996, pp. 97-98.

[10] Colin McCabe, *Godard: Images, Sounds, Politics*, Indiana University Press, Bloomington, 1980, p. 19.

Dr. **Simon Sheikh** este curator și teoretician. Este Reader în Artă și directorul programului de MFA Curating la Goldsmiths, University of London. În prezent, lucrează la o carte despre artă și apocalipsă intitulată *It's After the End of the World*.

REFLECȚII POST-EXPOZIȚIONARE - VARA LUI 2021

Maria Lactans

Introducere

Ivana Bago

Se spune că, la începuturile ei, arta a fost magie, omul preistoric desenându-și prada pentru a o manifesta în realitate. Apoi, complexul oedipian a făcut ca totul să devină tragic și diferiți zei au fost chemați să intervină. Artă era încă prezentă, acum sub formă de ofrandă, sacrificată în folosul umanității. Dar Omul și-a dat seama în cele din urmă că putea exista bine mersi de unul singur, iar Artă a devenit, de asemenea, liberă să facă orice pofteste. Nu mai era închisă între zidurile fermecate ale peșterilor, ferecată în cuștile dantelate ale catedralelor gotice și sălile palatelor regale, unde erau binecuvântați regii; artă era acum liberă să hoinărească prin sfera publică nou-creată. Expoziția a devenit un fel de acvariu unde regulile și granițele acestei sfere publice au fost respectate, exercitate și contestate. În acest proces, granițele artei s-au mutat, de asemenea. Distincțiile clare dintre artele plastice – pictura, sculptura și arhitectura – împreună cu competiția lor enervantă de-o viață, s-au dizolvat în eterul artei-în-general, unde, dintr-o dată, totul a devenit posibil. Expoziția a devenit cadrul care a ținut această generalitate fluidă laolaltă, compensând pentru limitele disciplinare pierdute și creând condițiile curatoriei unei noi discipline a Artei Contemporane.

Dar această nouă disciplină a păstrat o mare parte din gândirea magică care fusese proiectată asupra artei preistorice. Discursul expozițional este un maestru al invocațiilor, al incantațiilor cvasi-seculare care invocă o lume nouă mai bună, făcând această decizie indispensabilă procesului. Înarmată cu muniție grea provenind dintr-o lungă tradiție de gândire critică și avangardă, artă contemporană este foarte conștientă de propria sa situație la intersecția stâlpilor care alcătuiesc vechea lume – capitalul, colonialismul, puterea de stat – totuși, ea continuă să se înveselească de una singură (și să își facă curaj) prin extinderea puterii sale transformatoare. Când editorii acestei cărți m-au invitat să contribuie la un volum care discută potențialul politic al expozițiilor, am văzut invitația ca pe o nouă ocazie de a face galerie artei contemporane, care, mai ales în 2020, e totuna cu a paria pe un cal bătrân pe steroizi. Cu siguranță, expozițiile au potențial politic, deoarece au fost concepute ca instrument politic prin excelență, dar și politica pare, din ce în ce mai mult, un simplu termen depășit, care nu mai reprezintă de mult un concept viabil pentru schimbarea socială. Cu ușile muzeelor, galeriilor și târgurilor de artă închise de pandemie, m-am întrebat dacă nu ar fi mai bine ca artă să pupe acele uși și să se-ntoarcă spre cealaltă modalitate, orientată spre viitor, dincolo de Epoca Expoziției. În orice caz, am răspuns că tot ce aș putea spune despre expoziții în acest moment e că ele sunt ca niște dinozauri, monumente ale unei epoci apuse și că tot ce aș putea scrie despre asta ar fi un soi de poem. Asta ca să nu împovărez lumea cu încă un articol lung, erudit, dur și ambițios. (Bref; nimeni n-are chef să citească, ar spune lumea oricum).

Dându-mi seama că până și un poem lejer ar putea fi prea mult pentru contextul fierbinte al unei alte veri pandemice, le-am invitat pe prietenele și colegile mele, Antonia Majaca și Jelena Vesić, să se alăture jocului (post)suprarealist al cadavrului rafinat – un montaj de poezie colectivă care începe cu singurul rând care mi-a aparținut mie, de fapt, despre expoziții și dinozauri. Rezultatul este un fel de iPoem post-expoziționar, rândurile fiind în mare parte primite și trimise prin sms-uri rapide, în ceața mentală a unei după-amieze toride de vară, sub presiunea altor termene limită, pe aflusul de neoprit al știrilor de ultimă oră, într-o casă de vacanță închiriată, năpădită de șobolani. Asta este ce ne-a ieșit, sau, cel puțin, aceasta e speranța noastră.

Reflecții post-expoziționare: un iPoem

Maria Lactans

Expozițiile sunt ca niște dinozauri – schelete ale unei epoci apuse.

(La asta se gândea Jenny în timp ce se masturba pe terasă).

Toate rămășițele acestor pereți de ghips carton, construiți și demolați, ai mega-expozițiilor globale și ai târgurilor de artă – nimic altceva decât coastele emaciate ale fostului cub alb.

Soarele antic era fierbinte dar plăcut. Cerul se făcu de un roșu intens; petale purpurii spiralate pulsau închis-deschis înainte de a atinge maturitatea deplină, de-a se deschide complet, lăsându-i corpul și gândurile expoziționale suculente și pline de pulpă.

Există loc în gândire pentru (auto)suculență, pentru o teorie a expozițiilor incontrollabil de exhibiționistă? („Vă rog să n-o spuneți, păstrați-o pentru voi!”)

Manualul plantelor suculente al lui Jacobsen, care se întinde pe trei volume, nu include cactușii.

Știa că trebuie să se îmbrace și să se târască alene peste canal, dacă mai vrea să prindă restul petrecerii din Pavilionul Nordic, la care promisese să participe.

Marea mirosea a mlaștină sulfuroasă. Mutarea bienalei în noiembrie n-a ajutat, deoarece vremea a devenit imprevizibilă, conceptul de anotimp fiind deja unul perimat, la fel ca expozițiile internaționale de mastodonți.

E mai ușor să ceri iertare decât să ceri permisiunea cuiva!

Prezervative zburătoare gigantice, pline de artiști profesioniști blazați. Containere doldora de amuzament ieftin, pentru colecționari îmbibați de cocaină – sau asta și-a imaginat ea.

De fapt, nu avea nici cea mai vagă idee despre cum funcționează acea parte a lumii artistice care se învârtă în jurul fondurilor serioase de capital privat.

Șoapte curatoriale: acel amestec amețitor de entuziasm copilăresc și ambiție devoratoare. Când a devenit atât de cinică, atât de imobilizată?

Ea e cinicăăă, ea e imobilizatăăă ... Iată, ar fi putut compune un cântec punk în jurul acestei chestiuni, după ce a absolvit facultatea de istorie a artei șefă de promoție. Tatăl ei, socialist convins, profesor și mare educator al celor oprimați, a bătut-o simplu pe umăr, cu o convingere bine-strunită: Gata! De-acum mergi drept înainte!

Mișcă-te repede și sparge tiparele! a postat tânărul Mark Z. pe peretele lui de pe Facebook.

Marea Expoziție a atras peste șase milioane de vizitatori, au spus. Marea clădire de fier a fost ea însăși cel mai popular exponat, ingineria fiind arta majoră a secolului al XIX-lea. Când a fost devorată de un incendiu, peste 400 de pompieri s-au luptat cu focul, în timp ce 750 de polițiști s-au străduit să țină în frâu imensa mulțime de turiști.

Numești asta precizie?

Atena e în flăcări.

Cu proporții egale de *grunge* și grație, Atena e un amestec tare și înțepător de istorie antică și modernitate contemporană, potrivit ghidului *Lonely Planet*.

Ea și-a ridicat lenjeria intimă de pe podeaua terasei, ținând să-și reamintească să ia legătura c-un vechi colecționar de artă greacă care deține un lot de teren agricol pe Anafi. Voia să îl cumpere – acesta era planul ei secret de evadare post-apocaliptică.

Locația ei este fixată în micul areal dintre contul bancar gol (CBG) și stocul nervos de texte neterminate (SNTN).

Noi proiecte – noi oportunități!

Vă rugăm nu atingeți exponatele! Mâinile noastre conțin uleiuri și bacterii dăunătoare care reacționează la atingerea suprafeței sculpturilor, a mobilierului și a picturii.

În viitor, fiecare unitate morfologică va fi sterilizată și izolată în sticlă lichidă armată X-09.

De ce a fost atât de greu să îți pese de destinul obiectelor? Cristalele lichide sunt dureroase.

Au fost luate toate măsurile de precauție necesare pentru a atenua temuta contagiune socială și vandalismul maselor, de îndată ce li s-a permis să intre în Palatul de Cristal, dar ele s-au dovedit a nu fi necesare. Gloata a fost incredibil de docilă și chiar și-a schimbat hainele de lucru, conform broșurilor cu instrucțiuni.

Ești sigur/optimist? Acum e prea târziu!

Privirea ei a aterizat indiferentă pe ruinele tăcute ale pavilionului lui Mies van der Rohe, ale cărui oase de oțel erau înmuiate de verdele mușchiului și de galbenul lichenilor.

Cadavrul rafinat va bea noul vin.

Nu sunt deloc de acord cu tine, a declarat el, pompos.

Misiunea muzeului este de a păstra și proteja arta pentru a se bucura de ea vizitatorii noștri de azi și din generațiile viitoare. Vă rugăm să fiți responsabili și atenți, și nu atingeți mușchiul.

Mușchi, atât de moale și umed. Ea a continuat să mediteze la pierderea magiei din obiecte. A deschis noua carte a lui Byung-Chul Han și a încercat

să traducă câteva propoziții, tastându-le imediat într-un SMS lung: „Ordinea digitală dezobiectivază lumea transformând-o în informație ... Nu obiectele, ci informațiile sunt cele care guvernează lumea vie. Noi nu mai locuim în cer și pe pământ, ci pe *Cloud* și pe *Google Earth*. Lumea devine treptat de neatins, cețoasă și fantomatică.”

Mușchiul (en. *moss*) e cel mai tare!

În Moss, vizitatorii sunt întâmpinați de o bienală care conține lucrări dominate de incitații la politica identității, munca memoriei și scrierea istoriei. Curatorul a fost demis pentru că nu a oferit un context.

În timp ce se îmbarca pe *vaporetto*-ul ticsit, la stația Academia, a primit o notificare sonoră pe telefonul mobil, cu o întrebare serioasă: Dacă Amazon reprezintă Arcadele și Facebook-ul e Cafeneaua, atunci care este Marea Expoziție de astăzi? (Întreb pentru un prieten.)

Treaz sau adormit, este același lucru. SpaceX lansează o nouă expoziție concepută pentru mega constelația sa de sateliți.

Dar suntem pe Pământ. Nu există leac pentru asta.

Aceasta este sută la sută ideea lui Dragan Živadinov. Nu mai furați de la geniile balcanice (masculine)! Hai cu Noordung și Tesla pentru totdeauna!

Comaniile suborbitale trimit turiști amatori de artă la limita spațiului, în timp ce motoarele rachetelor lor împrășcă „carbon negru” în atmosferă. Dar noi preferăm să discutăm despre amprenta de carbon a consumatorilor de carne.

Nu am știut niciodată că ești atât de realist(ă) – credeam că ești mai poetic(ă).

De la o anumită înălțime, oamenii sunt în general buni, a scris O'Doherty. Distanța verticală încurajează această generozitate.

Problema cu rozătoarele a persistat pe măsură ce nivelul mării a tot crescut. Vă amintiți acele cutii negre impecabile din vremurile de demult?

Acele recipiente ideale, cu imagini în mișcare. Raportul despre distrugerea finală a vieții umane va fi salvat într-o *cutie neagră*.

Cum poți spune așa ceva?

Notați, vă rog: Prețurile artei nu cresc pe măsură ce societatea în ansamblu devine mai bogată, ci numai atunci când inegalitatea veniturilor crește.

Criticul și autorul B.G. spune că încetinirea pieței ar putea readuce înapoi aprecierea artei de dragul artei.

Un șobolan se strecură încet printre ierburi,
Târându-și burta slabă, unsuroasă, pe mal.

Bancă!

Am în minte un limbaj comun de programare orientat către afaceri. De fapt, un vechi limbaj computerizat controlează viața financiară a întregii planete.

Oamenii cumpără, vând și comercializează rapid articole digitale de colecție. Articole minunate cu conținut digital – GIF-uri, imagini, meme-uri, jocuri, cod

și texte – pot avea documentația lor publică de proprietate înregistrată pe *blockchain*.

NFT-urile arhivează documentația drepturilor de proprietate și a lanțului de custodie, lipsurile, tranzacțiile, evaluările și speculațiile. Cumpărături descentralizate inovatoare fără controlul platformelor și intermediarilor.

Agenția Pentru Protecția Mediului a pus Interesele Wall Street Mai Presus de Sănătatea Publică și le-a spus Oamenilor că Aerul era Sigur și Respirabil. Monumentul Robert E. Lee din Richmond, Virginia va fi eliminat.

Realitatea este blocată de simțurile umane. Bine ați venit în lumea artei non-retiniene!

TikTok Ads Manager: Configurare rapidă. Suport personal. Direcționare precisă. Abonamente flexibile. Țintă la nivel global. Controlează-ți costurile și folosește soluții bazate pe performanță pentru a-ți ajuta afacerea să crească. Urmărește-ți performanța. Ajungi la clienții țintă.

Cele mai bune 10 standuri de la Armory Show din New York: sculpturi uimitoare, pionieri sub-estimați și 'Mindscales'. Printre lucrările cele mai cerute la licitație, femeile artiști au fost bine reprezentate, dar au rămas în continuare ușor în urmă la cota de piață.

Și tu, iubito? – imaginea dinamică a înghețat și a continuat să repete întrebarea. I s-a făcut rău din nou. RĂU. Rău Aș lovi Uneori.

Nanomaterialele dau speranță legat de viitorul mediilor digitale imersive de mari dimensiuni, care au înlocuit expozițiile. Unde am fi fără capacitatea de a folosi mișcarea termică a atomilor din grafen ca sursă de energie?

Inconștientul este structurat ca un limbaj de programare. Bunicul ei a fost fondatorul uniunii operatorilor de carduri de pontaj.

Structura galbenă pe care o vedeți este Laniacea denumită și super-roiu Local, explică ghidul imaginea. Conține aproximativ 100.000 de galaxii. Punctul roșu din imagine este Calea Lactee, acolo ne aflăm noi. Este „casa noastră”, care conține aproximativ 300 de miliarde de stele, inclusiv Soarele.

Viața este doar un punct în imensitatea universului.

Artă, numai de-a dracului.

Mișcarea termică a mâinilor ei îi făcea burta la fel de unsuroasă ca cea a șobolanului care tocmai se furișă printre ierburi, în imaginea cu origini necunoscute...

Natură?

Despre femei și șoareci, a căror origine liliachie este pustietatea.

În 95% din cazurile când atașați cardul de credit la un terminal, COBOL rulează undeva pe fundal.

Oficialitățile din Veneția urmăresc fiecare persoană care pune piciorul în oraș. Ponte Rialto s-a prăbușit sub greutatea cuplurilor care nu doreau altceva decât să facă o fotografie romantică. 100 de persoane au murit.

Romantismul este o crimă!

Diferența nu e totuna cu diversitatea.

Tăcerea este distractivă.

Cel care nu-și uită *prima* dragoste nu va fi capabil să o recunoască pe ultima.

Expozițiile nu actualizează evenimentul virtual, ci îl încorporează sau îl întruchiează, îi conferă un corp, o viață, un univers. Aceste universuri nu sunt nici virtuale, nici reale; ele sunt posibile, posibilul ca și categorie estetică.

Pentru că diferența poate fi o voință subiectivă, o atitudine socială, în timp ce diversitatea este faptul.

Asta, mai degrabă decât cealaltă.

O conștientizare divină, în cele din urmă.

Scuipă-l pe cel ce imploră odihnă!

Maria Lactans este o artistă, scriitoare și cripto-curatoare din *blockchain*. Ea este o scufundătoare activă încă din 2021 și este interesată de istoria globală și politica de protocolizare a arborilor Merkel. Împreună cu un grup de agente nestatornice, ea a stabilit problema permanentă a Generalilor Bizantini.

EXPOZIȚIA ÎN EPOCA FINANCIARĂ – ÎNCOTRO?

CÂTEVA NOTE DESPRE O PRACTICĂ CURATORIALĂ ORIENTATĂ SPRE OBȚINEREA UNUI AVANTAJ

Bassam El Baroni

Este probabil ca aceia dintre noi care s-au maturizat în anii 1990 sau la începutul anilor 2000 să fie sensibili la folosirea pe o scară din ce în ce mai largă a unei liste întregi de termeni și noțiuni din lumea finanțelor care au intrat de acum în vocabularul nostru zilnic. Limba se află într-un schimb permanent cu posibilitățile și condițiile sociale, încât avântul jargonului financiar și devalorizarea termenilor care ar putea să aibă mult sens într-o lume a intensificării intereselor financiare nu face decât să reflecte transformarea lingvistică a limbilor vorbite. Atunci când ne referim la ceea ce este speculativ în domeniul artei, al cercetării artistice și al curatoriatului, nu doar facem aluzie la o gamă de filosofii care au avut un impact puternic asupra domeniului, ci avem în minte și un mod de gândire și acțiune marcat de un anumit „provizorat cognitiv” care „își extrage energia specifică din lumea premodernă a calculelor iraționale și ale asumării riscului, origini pe care le putem discerne și astăzi.”¹

Încă recunoaștem această veche energie speculativă fiindcă, deși se poate ca aceasta să fi evoluat dincolo de supranatural și paranormal, caracteristicile ei generale sunt încă ingrediente convingătoare pentru speculații financiare. În calitatea noastră de lucrători culturali, artiști, curatori și membri ai mediului academic de arte, ne desfășurăm activitatea în cadrul unei economii antreprenoriale concepută în așa fel încât să recompenseze atitudinile antreprenoriale alerte. Această atitudine alertă se manifestă prin viteză (a fi mai rapid decât alții, a-ți expune ideile prompt) și prin deprinderea spontană și receptivă pe care concepția antreprenorială pune un preț mai mare decât pe abordarea metodică.² După cum observa sociologul Ulrich Bröckling, „activitatea antreprenorială începe exact acolo unde ia sfârșit calculul cost-beneficiu, iar noi posibilități se descoperă și se exploatează pentru prima oară.”³

Acesta este punctul de origine atât pentru speculația financiară la modul propriu cât și pentru tipul de practici speculative de interes pentru domeniul extins al artei, indiferent dacă se obține un profit imediat sau nu. Lucrurile stau astfel deoarece – așa cum a arătat filosoful Michel Feher – subiecții contemporani pe care îi formează logica financiarizării trebuie să fie înțeleși mai ales ca agenți de proiecte al căror profit se află în legătură cu un motiv de apreciere (sporirea valorii unui activ odată cu trecerea timpului) și, cu atât mai presant, cu nevoia constantă de a se evita deprecierea resurselor de care dispun.⁴ În cazul artei și al curatoriatului, aceste resurse sunt creativitatea, competențele artistice, rețelele, flexibilitatea și conexiunile subiectului. Speculația reușită generează rezultate, fie că acestea iau forma profitului bănesc imediat sau a creșterii valorii activelor unui operator cultural și astfel a aprecierii lui ca actor în domeniul respectiv. Izomorfismul structural între formele muncii și subiectivitate, pe de o parte, și formulele speculației, pe de altă parte, a făcut ca speculația să fie sinonimă cu producția și ceea ce înseamnă a fi productiv.⁵ Se poate spune că, în decursul anilor, speculația a ajuns treptat să populeze spațiul de care dispuneau cândva termenii și concepțiile

relevante domeniului, precum „acțiune socială” și „critică,” pe care i-a eclipsat în cele din urmă în discursul contemporan. Cu toate acestea, așa cum sugerează pe bună dreptate artistul Jonas Staal, acest lucru reprezintă o oportunitate pentru cei care lucrează în domeniul artei, din moment ce speculația este o parte a răspunsului la crizele diverse care influențează lumea, fiind în același timp și un fel de a contribui la ele, speculația ocupă deja un loc în „ceea ce putem numi imaginarul radical atât al politicii cât și al artei.”⁶

După cum se subliniază în introducerea acestei cărți, proliferarea altor lumi, fabulațiile despre viitor și un accent care se pune din nou și din ce în ce mai mult pe ideea de facere a lumilor, toate atestă cumva o schimbare a perspectivei din domeniul artei către un astfel de imaginar. Ceea ce pun ele în evidență este o nouă descoperită adoptare a ficționalizării ca fiind centrală construirii programelor transformative. Întrebarea este cum și de ce a apărut această adoptare recentă a puterii ficționalului. Se poate indica o suită de posibilități, inclusiv natura persuasivă a filosofiei speculative materialiste sau ceea ce pare a fi o diminuare a faliei dintre „real” și „simulat” la care s-a ajuns în era noastră computațională. Însă în timp ce toți aceștia se pot constitui ca factori, un argument la fel de convingător este că – de la criza financiară din 2008 și soluțiile care i-au urmat – am fost martori la ceea ce am putea numi *denaturalizarea capitalismului*. În termeni mai simpli, aceasta este ideea că, în opoziție cu teoriile economice neoclasice și marxiste, capitalul nu se îmbină cu cine știe ce idee inspirată de ecologie a unui echilibru prin care dezechilibrele dintre „capitalul fictiv” și procesele reale de natură materială care îl produc pot înceta în cele din urmă până în momentul în care sunt din nou perturbate. Dimpotrivă, așa cum bine explică Colin Drumm, trebuie:

[S]ă vedem sistemele monetare ca fiind caracterizate printr-un dezechilibru strategic mai degrabă decât printr-un echilibru hidraulic, așa cum ne arată teoriile tradiționale. Cele mai multe teorii ale banilor concep sistemul monetar ca pe ceva în genul unei căzi, cu diverse conducte care fac legătura dintre părți. Dacă adaugi apă într-o parte, nivelul apei se va stabiliza până când va atinge un punct de echilibru. Există o relație de echilibru între real și fictiv, care este tulburat de supraproducția fictivului și care prin urmare se autorectifică din nou prin inflație. Impresia produsă de acest mod de gândire este că banii sunt, în cele din urmă, un mediu steril, care nu exercită nici un efect cauzal asupra a ceea ce semnifică [...].⁷

Există o legătură între ceea ce pare a fi puterea ficționalului care nu întâmpină nici o rezistență în capitalul actual și practicile recente de *ficționalizare* și *futurizare* din domeniul extins al artei. Prin aceasta, arta recunoaște implicit faptul că banii sunt un mediu puternic și îi adoptă spiritul destabilizator și speculativ și potențialul de reordonare creativă a țesăturii sociale. Odată cu renunțarea la povara echilibrului dintre ficțiune și realitate, arena speculațiilor și a contra-speculațiilor apare ca spațiu în care nedreptățile și inegalitățile sociale pot fi contestate prin lumi construite și intercalate care scot la iveală și pun în scenă societatea în alt fel, doar prin procesele creatoare, competențele artistice și etosul interdisciplinar cu care suntem obișnuiți cei mai mulți dintre noi ca practicieni în secolul al XXI-lea. Dacă acest scenariu pare prea frumos ca să fie adevărat, acest lucru este așa fiindcă probabil că într-adevăr chiar așa este. Motivele pentru care lucrurile stau astfel sunt de fapt două.

În primul rând, deși ficționalizarea și speculația din practicile recente își pot extrage o parte din energia și dorința de a avea impact din lumea ne-esențialistă a capitalului financiarizat, unde banii ar putea să nu aibă nici o esență sau bază materială sau aceasta aproape să nu existe, practicile artistice și pedagogiile lor sunt încă „foarte codificate de relația necontrolată dintre arta contemporană și autonomia atribuită spațiului modern al artei.”⁸ Forma și locul expoziției, fie online, într-un cub alb sau într-o fostă fabrică dezafectată – pentru a menționa câteva locații unde ar putea avea loc – nu par să fie un factor cheie, important fiind faptul că această „autonomie” se înscrie ca fiind ontologică în domeniul artei. Ceea ce înseamnă că până și atunci când această autonomie este contestată, robustețea ei dictează un ricoșeu și o menținere în parametri constanți. Familiaritatea ei este asemenea unei locuințe proprii, care într-un fel îți oferă siguranță, dar în același timp este sufocantă și claustrofobică, precum atunci când ești carantinat prea multă vreme în apartament.

Curatorul și scriitorul Anselm Franke numește această condiție neobișnuită *carantina ontologică* a expoziției, iar pentru el aceasta descrie o restricție, o limită care ia forma:

[...] unui contract secret, a unui cerc magic înscris chiar și astăzi în instituțiile artei – contractul care i-a permis autonomia relativă, pe care a dobândit-o cu prețul consecințelor mundane pe care le implică aceasta. Tot ceea ce intră în cercul magic trebuie scos din lume, din efectul imediat, intrând cu totul în tărâmul simbolicului, al ficționalului. Toate obiectele din cercul magic primesc un statut ontologic aparte și parcurg un proces de neutralizare printr-o ficționalizare paradoxală.⁹

Potrivit lui Franke, tocmai acest contract secret i-a permis artei libertatea parțială, însă cu prețul propriei inconsecvențe.¹⁰ Chestiunea constă în faptul că, în timp ce dimensiunii speculative a artei și a curatoriatului din zilele noastre îi pot fi atribuite proprietăți realiste similare ficțiunilor non-esențialiste ale capitalismului financiar, aceasta este în cele din urmă limitată la ceea ce poate fi considerat un „cerc magic” sau un „contract secret” esențialist. Acest contract pare a fi foarte ferm și atât de bine sădit în instituția artei încât este greu de imaginat că ficțiunile hiperstiționale¹¹ ar avea efecte cauzale și s-ar putea constitui ca realități într-un cadru social mai larg. Prin urmare, unele chestiuni la care putem reflecta sunt: cum putem reconcepe ideea de expoziție din perspectiva persistenței acestui contract pentru a optimiza influența speculativă a expoziției? La materializarea cărui fel de gândire critică pot contribui expozițiile care se adresează lumii noastre financiarizate și cum se pot extinde aceste manifestări la rețele multiple?

În al doilea rând, în timp ce practicile artistice care adoptă abordări ale creării lumii orientate spre viitor sunt speculative la modul activ, ceea ce se pierde de multe ori din vedere este că, pentru ca speculațiile „să devină realitate” este necesară o condiție care trebuie satisfăcută. Mai simplu spus, aceasta este cea de-a doua jumătate a speculației, numită *leveraging* (*obținerea unui avantaj sau a unui profit*). Speculația este un termen vechi de aproximativ 2500 de ani, care a existat cu mult înainte de speculația financiară, dar pe de altă parte obținerea unui avantaj se întrepătrunde atât de mult cu capitalismul financiar încât este o parte intrinsecă a subiectivității contemporane. După cum se exprimă Leigh Claire La Berge, „pentru a fi modern, trebuie să obții avantaj sau profit din ceea ce ai. Nu te poți recuza. Nu te poți situa în afara unei lumi constituite pe temeiul obținerii unui avantaj.”¹² Obținerea avantajului sau a profitului este o formă de concepere a unor strategii în privința limitelor cunoașterii noastre într-o lume în care nesiguranța și contingenta sunt constante. Aceasta sporește speculația, proiectând o schimbare de perspectivă în rândul celor din jurul nostru „de la una care ar prezice viitorul la una care are ca scop investițiile care vor modela producția viitorului în jurul propriei poziții.”¹³ Obținerea avantajului sau a profitului implică ideea unui efort de a te poziționa sau de a-ți poziționa proiectul ca pe un fel de centru în jurul căruia pot gravita și pot evolua speculațiile. Aceasta este arta de a induce investiția socială, culturală, politică, emoțională și economică prin dublarea condițiilor care îți oferă posibilități față de condițiile care le oferă posibilități altora.¹⁴ Cea mai succintă formulare a obținerii avantajului sau a profitului apare în scrierile economistului politic Martijn Konings atunci când o descrie ca:

Modul în care ne propunem să conferim proiecțiilor noastre fictive o calitate care să se constituie în act și să ne îplinească, în care căutăm să provocăm lumea să răspundă afirmativ aserțiunilor noastre speculative, în care recrutăm munca ce le va asigura validarea.¹⁵

Paradoxul speculativ din domeniul artei este ideea atrăgătoare și convingătoare că pur și simplu putem specula ficțiuni, transformându-le astfel în realități factuale, imaginându-ni-le, proiectându-le și modelându-le, dar fără a trebui vreodată să ne angajăm în procesul la fel de creativ de obținere a unui avantaj, de planificare strategică, de configurare, de convingere și de provocare care le vor conferi în cele din urmă acestor speculații calitatea unei profeții. Acest paradox este aproape prea convenabil pentru practicile de organizare a expozițiilor care își propun să capitalizeze temele altor lumi și / sau ale unor versiuni alternative ale viitorului, rămânând în același timp în limitele sigure ale

cercului magic non-cauzal. Nu se mai poate afirma că artei îi lipsește forța dinamică socio-politică, tehnologiile și metodologiile de a-și imagina viitorul, chiar și versiuni ale viitorului complet străine sensibilităților noastre actuale. Întrebarea cu privire la imaginația politică din artă nu este dacă îi lipsește creativitatea, ci dacă este dispusă să ia în calcul obținerea unui avantaj ca parte integrantă a acțiunii sale speculative.

Revizitarea operei antropologului Alfred Gell (1945-1997) poate furniza câteva repere esențiale care să ne aducă mai aproape de o *practică curatorială orientată spre obținerea unui avantaj* în care expozițiile, obiectele de artă și imaginile au de jucat un rol semnificativ. Aceasta ar însemna reconsiderarea și recontextualizarea „abordării [artei] centrate pe acțiune” despre care vorbește Gell, pentru o lume post-financiarizată. Ideea principală a lui Gell este că arta – în scopul relevanței acestui argument să spunem că această artă se manifestă sub forma unei expoziții curatoriate – nu trebuie discutată ca o schemă de simboluri și sensuri. El numește această schemă „abordarea semiotică,” expozițiile bazate pe această abordare se vor angaja în „interpretarea obiectelor ‘ca și când’ acestea ar fi texte.”¹⁶ Împotriva accentului pus asupra comunicării simbolice – care este în același timp chiar restricția impusă expoziției în cercul magic – Gell pune „accentul în totalitate asupra *factorului activ, intenției, raportului între cauză și efect, rezultatului și transformării.*”¹⁷ Pentru Gell, arta este „un sistem de acțiune, menit să schimbe lumea mai degrabă decât să codifice afirmații simbolice în privința ei.”¹⁸

Acest lucru înseamnă că expozițiile centrate pe acțiune sunt interesate de rolul efectiv pe care îl pot juca „obiectele de artă” în procesele sociale în loc de a le materializa natura simbolică. Eseul lui Gell *Vogel's Net: Traps as Artworks and Artworks as Traps* (1996) (*Plasa lui Vogel: Capcanele ca opere de artă și operele de artă - capcane*) este o pledoarie formulată clar care explică de ce capcanele pentru animale – perfecționate pentru vânarea lor – ar trebui considerate opere de artă; depășind distincția artefact / operă de artă pe care unii dintre contemporanii săi o foloseau pentru a stabili granițe pentru ceea ce operele de artă pot fi și ceea ce nu pot fi,¹⁹ Gell argumentează semnificația expunerii capcanelor și a abordării lor ca opere de artă atunci când constată că aceste dispozitive sofisticate încorporează idei și transmit sensuri tocmai pentru că sunt „reprezentări transformate” ale „relației reciproce” dintre cei care confecționează capcane și animalele capturate. Pentru Gell, capcanele folosesc „forme și mecanisme materiale” pentru a reda „ideea unei legături între diverse intenționalități” în relația dintre cei care confecționează capcanele și animalele prinse. Prin aceasta, Gell formulează cheia de boltă a argumentului său atunci când afirmă că:

Această evocare a intenționalităților complexe este de fapt ceea ce definește operele de artă și, încadrate corespunzător, capcanele pentru animale ar putea fi folosite pentru a evoca intuiții complexe despre ființare, alteritate, relaționare.²⁰

Luând în considerație diferențele clare dintre relațiile uman-uman și uman-mai-mult-decât-umanul, capcana poate fi înțeleasă ca o cristalizare a intenționalităților, un obiect care anticipează probabilitatea care conduce spre acțiuni și ca model relațional care analizează și concretizează relațiile abstracte dintre ființe. Astfel, găsim în capcane o combinație între speculație și obținerea unui avantaj. Capcanele parcurg un drum de la starea speculativă de provizorat cognitiv către un scop, ele nu sunt fantezii despre alte lumi sau variante fabulatorii de viitor, își au originile în cunoașterea proceselor, a interactivității dintre lucruri și a condițiilor care le furnizează contextul. Atunci când capcana este un tip de obiect de artă centrat pe acțiune, în contextul actual digitalizat și financiarizat, capcanele și tiparele cognitive care le produc există ca obiecte digitale²¹ și obiecte financiare,²² ceea ce înseamnă că în capcane putem identifica un anumit tip de creativitate care se regăsește în orice acțiune umană, mai mult sau mai puțin. Dacă acceptăm ipoteza că în spatele dezvoltării multiplelor practici artistice și de curatoriat ale ficționalizării și creării de lumi există o relație insuficient explorată cu supra-producția de ficționalitate în capitalismul financiarizat, adoptarea ficțiunii este o cale directă către transformarea sferei sociale. Pentru ca aceste ficțiuni și scenarii imagineare speculative să fie considerate centrate pe acțiune, prin opoziție cu asamblajele semiotice, trebuie să se producă o

schimbare de la postularea unei agende prin imaginarea unei lumi altfel către transformarea acelei agende în acțiune prin surprinderea unei lumi și traducerea ei într-un set de procese organizaționale care pot exista în afara naturii inconsecvente a spațiului expozițional.²³ Expoziția secolului al XXI-lea centrată pe acțiune este un principiu potrivit căruia, pentru ca expozițiile să joace un rol activ în „acte de imaginație politică,” trebuie să depășească imaginația, încorporând cunoștințe concrete de obținere a unui avantaj în reprezentare. În această manieră, expozițiile pot fi vehiculele reprezentationale din cadrul unei constelații mai largi de practici și formate interconectate care pot include întruniri, grupuri de lucru, platforme online și organizări comunitare.

Așa cum a argumentat recent Victoria Ivanova, „critica de respingere a logicii financiare la nivelul interfeței [sferei artei],” adică fața publică a instituției artei (muzee, academii de artă, bienale etc.) „nu a făcut decât să consolideze integrarea financiară a sferei artei contemporane în status quo-ul financiar operațional mai larg la nivelul consecințelor” [exercitării acțiunilor din sfera artei] (piețe, locuri scutite de impozite de depozitare a artei în străinătate, apariția pe scară din ce în ce mai largă a așa-numiților colecționari „hedge-fund” – companii de investiții flexibile pentru un număr mic de mari investitori – și ascendența artei ca formă de capital alternativ).²⁴ Așadar, principiul centrat pe acțiune și practica curatorială orientată spre obținerea unui avantaj combat ideea implicită că practica artei este neapărat coruptă atunci când intră în spațiul economiei și al finanțelor, din moment ce am stabilit deja relația complexă care leagă crearea speculativă a unei lumi de finanțele speculative. Obiectele financiare și mecanismele lor sunt un domeniu de cercetare în ascensiune pentru un număr din ce în ce mai mare de artiști, curatori, colective și cercetători prin intermediul artei.²⁵ Întrebarea cheie care se află la baza acestei direcții relativ noi este cum să intrăm în arena socio-psihologică a finanțelor pentru a obține un avantaj sau un profit *peste și prin* propriul lor capital? Ceea ce înseamnă că scopul este de a se stabili norme noi din interiorul unei sfere extinse a finanțelor.

Lucrurile stau astfel deoarece, așa cum ne amintește Koning, „normele funcționează nu prin actori care le reglementează din afară, ci prin felurile în care actorii îi recrutează pe alții în operații care creează o nouă dinamică a sistemului.”²⁶ Expoziția încă are de jucat un rol în această abordare, ea fiind un spațiu de cristalizare a intenționalităților, un loc în care competențele speculative și imaginative ale artei pot fuziona cu interesul descoperit de curând pentru obținerea unui avantaj și un interval în care acesta este impregnat în principiile tactice, abordările prototipice și ficțiunile speculative ale obiectelor de artă.

Note:

[1] Gayle Rogers, *Speculation: a cultural history from Aristotle to AI*, Columbia University Press, 2021. p 3.

[2] Ulrich Bröckling, *The Entrepreneurial Self: Fabricating a New Type of Subject*, SAGE, 2016. p 70.

[3] *Ibid.* p. 67.

[4] William Callison “Movements of Counter-Speculation: A Conversation with Michel Feher”, Los Angeles Review of Books, July 12, 2019. Disponibil la: <https://lareviewofbooks.org/article/movements-of-counter-speculation-a-conversation-with-michel-feher> (accesat la 2021-10-14).

[5] Mai mult despre acest aspect în cartea: Marina Vishmidt, *Speculation as a Mode of Production – Forms of Value Subjectivity in Art and Capital*. Leiden: Brill. 2018.

[6] Jonas Staal, “The Speculative Art of Assemblism”, *PARSE Journal*, Issue 7, Autumn, 2017. Disponibil la: <https://parsejournal.com/article/the-speculative-art-of-assemblism/> (accesat la 2021-10-15).

[7] Colin Drumm, *The Difference That Money Makes: A History of Monetary Sovereignty*, Doctoral Dissertation, University of California, Santa Cruz, December, 2021. (urmează a fi publicată) pp.15-16.

[8] Vincent Normand în “Theater, Garden, Bestiary - Vincent Normand and Tristan Garcia in conversation with Filipa Ramos” *Mousse Magazine*, 01.10.2016. Disponibil la: <https://www.moussemagazine.it/magazine/filipa-ramos-vincent-normand-tristan-garcia-2016/> (accesat 2021-10-25).

[9] Anselm Franke, “The Third House” in *Glass Bead Journal, Site 0: Castalia, The Game of Ends and Means*,

2016. Disponibil la: <https://www.glass-bead.org/article/the-third-house/?lang=enview> (accesat la 2021-10-26).

[10] *Ibid.*

[11] Hiperstiția este un termen umbrelă care combină cuvintele „hiper” și „superstiție” pentru a descrie acțiunea credințelor sau ideilor auto-realizate. Este un termen care a devenit central în tendințele filozofice recente, cum ar fi realismul speculativ, și este folosit pentru a desemna un circuit de feedback pozitiv, astfel încât hiperstițiile, prin însăși existența lor ca idei, funcționează cauzal pentru a produce propria lor realitate. Acest lucru poate fi pus în contrast cu termenul de superstiție care desemnează doar credințe false.

[12] Leigh Claire La Berge, “Money is time: On the possibility of critique after neoliberalism”, *Finance and Society*, vol. 4, no. 2, 2018. pp. 199-204.

[13] Martijn Konings, *Capital and Time: For a New Critique of Neoliberal Reason*, Stanford University Press, 2018. p. 16.

[14] Martijn Konings, “The logic of leverage: Reflections on post-foundational political economy”, *Finance and Society*, vol. 4, no. 2 2018. pp. 205-13.

[15] Martijn Konings, *Capital and Time*, p. 14.

[16] Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford University Press, 1998. p. 6.

[17] *Ibid.*

[18] *Ibid.*

[19] Un segment semnificativ al textului este dedicat criticii aduse lui Arthur C. Danto care face o distincție între artefacte și „opere de artă adevărate.” Alfred Gell, “Vogel’s Net: Traps as Artworks and Artworks as Traps”. *Journal of Material Culture*, vol. 1, no. 1, 1996. pp. 15-38.

[20] *Ibid.*

[21] Yuk Hui definește obiectele digitale ca „obiecte care își iau forma pe un ecran sau care se ascund în spatele unui program pe computer, compus din date și metadata reglementate de structuri sau scheme.” Hui, Yuk. *On the Existence of Digital Objects*, Minneapolis: University of Minnesota Press. 2016. p. 1.

[22] F. Muniesa et al. abordează dificultatea descrierii obiectelor financiare deoarece astfel de obiecte sunt „complexe, multilaterale și adeseori ambigue.” Cu toate acestea, „obiectele financiare” sunt definite de M. Kear ca fiind obiecte care au o relație directă cu finanțele, cu rol în „a face posibilă performarea unor anumite poziții financiare ale subiecților – patologice sau de altă natură.” Terminologia este generală și se poate extinde pentru a include obiecte precum schimburi de mărfuri și piețe de desfacere până la scorurile de credit și instrumente financiare precum fonduri, obligațiuni, acțiuni, contracte pentru bunuri de perspectivă și contracte de opțiuni. Referințe: F. Muniesa, D. Chabert, M. Ducrocq-Grondin și SV. Scott. “Back-office intricacy: the description of financial objects in an investment bank”. *Industrial and Corporate Change*, Volume 20, Number 4, pp. 1189–1213. Mark Kear, “Playing the credit score game: algorithms, ‘positive’ data and the personification of financial objects”, *Economy and Society*, 2018.

[23] Această formulare, deși diferită, i se datorează parțial Victoriei Ivanova și contribuției sale “Please Mind the Switch: Organisational Small Print in a Financialised (Art) World” în Vermeir & Heiremans (eds.), *A Modest Proposal*, Jubilee vzw, 2018.

[24] *Ibid.*

[25] Pentru a menționa doar câțiva printre mulți alții: artiștii Vermeir & Heiremans, João Enxuto și Erica Love; artistul și cercetătorul Emily Rosamond; curatorul, filosoful și teoreticianul culturii Erik Bordeleau; artistul și cercetătorul Bahar Noorizadeh; artistul și cercetătorul Gerald Nestler; teoreticianul Suhail Malik; platforme precum Weird Economies (WE) și mai vechea Economic Space Agency.

[26] Martijn Konings, *Capital and Time*, p. 14.

Bassam El Baroni este profesor asistent în Curatoriat la School of Arts, Design and Architecture, Aalto University, Finlanda. Anterior, a ținut prelegeri la Dutch Art Institute, ArEZ University of the Arts, Arnhem, și a fost director artistic al spațiului de artă non-profit, acum închis, ACAF - Alexandria Contemporary Arts Forum din Alexandria, Egipt (2005–2012). Cercetările sale actuale se referă la financiarizare în relație cu practicile artistice, angajarea artiștilor în relație cu viitoare și istorii infrastructurale și noile forme de activism artistic. Proiectele curatoriale recente includ: *Infrahauntologies* la Edith-Russ-Haus for Media Art, Oldenburg, Germania și La Box, ENSA Bourges, Franța (2021, 2022). Proiectele curatoriale anterioare includ: Manifesta 8, Murcia, Spania, 2010 (co-curator); Festivalul Internațional de Artă din Lofoten, Norvegia, 2013 (co-curator cu Anne Szefer Karlsen și Eva González-Sancho); *Agitationism*, la cea de-a 36-a ediție a Eva International - Ireland’s Biennial, Limerick, 2014; *What Hope Looks like after Hope (On Constructive Alienation)*, la HOME WORKS 7, Beirut, 2015. Este autor al unor diverse eseuri despre artiști, artă și curatoriat și editor al cărții *Between the Material and the Possible: Infrastructural Re-examination and Speculation in Art* (Sternberg Press, în curs de publicare) și co-editor, împreună cu Ida Soulard și Abinadi Meza, al *Manual for a Future Desert* (Mousse Publishing, 2021). El deține un doctorat al programului Curatorial / Knowledge, Department of Visual Cultures, Goldsmiths, University of London.

